

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS

ARTIS – Instituto de História da Arte



**O LIVRO E A ARTE: A ICONOGRAFIA DO LIVRO NA
PINTURA PORTUGUESA NO TEMPO DO
RENASCIMENTO
(1500-1580)**

Ana Catarina da Silva Graça

Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro

2015

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS

ARTIS – Instituto de História da Arte



**O LIVRO E A ARTE: A ICONOGRAFIA DO LIVRO NA
PINTURA PORTUGUESA NO TEMPO DO
RENASCIMENTO
(1500-1580)**

Orientadores: Professor Doutor Vítor Serrão e Professor Doutor Diogo
Ramada Curto

Ana Catarina da Silva Graça

Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro

2015

«Numa meia-noite agreste, quando eu lia, lento e triste,
Vagos, curiosos tomos de ciências ancestrais,
E já quase adormecia, ouvi o que parecia
O som de alguém que batia levemente a meus umbrais
“Uma visita”, eu me disse, “Está batendo a meus umbrais
É só isto, e nada mais”».

O Corvo, Edgar Allen Poe.
Tradução de Fernando Pessoa.

Agradecimentos

Quero agradecer a todos aqueles que contribuíram para este trabalho, a começar pelo Professor Doutor Vítor Serrão e pelo Professor Doutor Diogo Ramada Curto, que aceitaram orientar-me, sempre com muita paciência e disponibilidade, colocando ao meu dispor toda a sua competência, dedicação e entusiasmo, mesmo nos momentos mais difíceis, dando-me o estímulo necessário para ultrapassar todos os obstáculos e levar esta árdua, mas proveitosa tarefa até ao fim.

Aos professores do Mestrado em Arte, Património e Teria do Restauro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa pelos seus sábios ensinamentos.

Aos amigos que estiveram sempre presentes. A todos agradeço a força, o carinho e estímulo nos momentos penosos em que por vezes parecia lutar contra o tempo, com as recorrentes dúvidas que iam surgindo cada vez mais, em vez de desaparecerem.

Por fim, mas nunca em último lugar, quero dedicar esta Dissertação de Mestrado à minha família, pela sua longa paciência, compreensão e apoio que manifestaram durante todos estes anos, o meu pai Adelino, a minha mãe Leonor, o meu irmão Frederico, o meu primo Davide, os meus sogros Ana Maria e José Luís, o meu cunhado Pedro e em especial ao meu companheiro de vida, João.

Resumo

O estudo do Livro como objecto artístico e a sua representação na pintura tem merecido pouca atenção por parte dos investigadores em Portugal. Todavia, existem algumas obras que fornecem uma pequena introdução para quem deseje prosseguir com este estudo.

Sendo o livro um objecto que aparece representado constantemente na pintura, na escultura, no desenho, na gravura, no azulejo entre outros géneros, escolheu-se a arte da pintura por ser o melhor e o mais constante testemunho (para além do livro real), de como era o livro em cada época, ainda que alterado com a passagem do tempo. Se durante a Idade Média a iconografia do livro era sobretudo uma representação simbólica, onde a palavra era passada através da carne (Santíssima Trindade), como um livro “fechado”, íntimo, pouco acessível, a situação altera-se a partir dos últimos anos que marcaram o ocaso da medievalidade e os primeiros alvares Idade Moderna. O livro e a palavra passam a ser elementos centrais de uma representação real, apresentando-se “aberto”, acessível a todos os que o pudessem entender, sendo esta evolução fulcral para se identificarem elementos e, caso seja possível, encontrar um ponto de união com a realidade.

A presença do livro também marca a ideia de uma sociedade hierarquizada, sendo o poder político e/ou o religioso também afirmado desta forma. A representação elogia o livro, o homem-livro, e associa o saber à palavra. O livro é a chave que dá sentido à obra mas, ao mesmo tempo, a leitura esconde algo do espectador. A leitura e o livro são misteriosos, menos transparentes no seu saber. Susceptíveis de dar respostas, são enigmáticos, e forçam o leitor a interrogar-se, colocando-o no infinito; se eu leio, tenho dúvidas. Mas o livro é mais que um objecto. É também uma sequência de momentos, um símbolo e linguagem espaço-temporal. E uma vez que é linguagem, é matriz de sensibilidade.

A representação do livro, seja o manuscrito ou o impresso, reflecte uma conotação simbólica e metafórica. O livro tem uma carga mítica e peso cultural, caracteriza hábitos e costumes, personifica épocas e intenções científicas, impõe-se como uma necessidade, resiste a modas e prolonga-se no tempo.

Palavras-chave: Arte – Impresso – Livro – Manuscrito – Pintura portuguesa – Renascimento – Século XVI

Abstract

The study of the Book as an art object and its representation in painting, has received very few consideration from researchers all over Portugal. However, there are some books that provide a brief introduction for those who want to proceed with this study.

Being the book an object that constantly appears in the painting, sculpture, drawing, engraving, tiled, among other genres, we chose to pick up the painting, because it is the best “witness” and the most constant (except the real book), how as the book in which time, even if changed with the passage of time.

The representation of the book, either handwritten or printed, reflects a symbolic and metaphorical connotation. The book has a mythical and cultural weight load, featuring customs and manners, times and embodies scientific intentions, which are imposed as a necessity, resisting fashions and extends in time.

The presence of the book also marks the idea of an hierarchical society, being the political and/or religious power also stated this way. The representation praises the book, the man-book and associates knowledge to the word. The book is the key that gives meaning to the work, but at the same time, reading hides something from the spectator. Reading and the book are mysterious, less transparent in their knowledge. Likely to give answers, they are cryptic, and force the reader to question himself, placing him in the infinity; if I read, I have doubts. But the book is more than an object. It is also a sequence of moments, a symbol and space-temporal language. And since it is a language, it a sort of a sensitivity matrix.

If during the Middle Ages the iconography of the book was above all a symbolic representation, where the word was passed through the flesh (Holy Trinity) as a "closed", intimate, unfamiliar, the situation changes from the last years that marked the demise of medieval book and the first dawn of the Modern Age, and the book and the word become central elements and a real representation, becoming "open", accessible to everyone who could understand it, which is crucial to identify the evolution of its elements and, if possible, to find a point of union with reality.

Keywords: Art - Imprint - Book - Manuscript - Portuguese Paintings - Renaissance – 16th Century.

Índice

Introdução	20
Capítulo 1: O Livro como objecto.....	24
1.1 O livro na sociedade portuguesa do século XVI.....	25
Capítulo 2: O Livro como imagem, símbolo e atributo	31
2.1 O Livro e a Imagem	32
2.2 O Livro como símbolo	36
2.3 O Livro como atributo	40
Capítulo 3: Representação do livro da pintura de retrato	43
3.1 A pintura de retrato	44
3.2 Retratos da família real	47
3.2.1 O “Livro dentro do Livro” – o retrato de D. Manuel I (r.1495-1521)	47
3.2.2 Os retratos devocionais da Madre de Deus – D. João III (r.1521-1557) e D. Catarina de Áustria (1507-1578)	55
3.2.3 São Luís rei de França	61
3.3 A tradição do Doador	63
3.3.1 Rainha D. Leonor (1458-1525).....	63
3.3.2 Infante D. João (1502-1557).....	66
3.3.3 Um desconhecido no retrato de doador	68
3.3.4 Uma doadora desconhecida?	70
3.3.5 S. Brás e os Doadores	73
Capítulo 4: Representação do livro da pintura devocional	75
4.1 A pintura devocional.....	76
4.2 O Ciclo de Maria.....	79
4.2.1 <i>Santa Ana, a Virgem e Santa Isabel</i>	79
4.2.2 <i>Anunciação</i>	82
4.2.2.1 Mestre do Antigo Retábulo da Sé de Évora.....	84
4.2.2.2 Museu dos Patriarcas de Lisboa	86
4.2.2.3 Antigo retábulo-mor da Sé de Viseu.....	88
4.2.2.4 Museu de Évora	90
4.2.2.5 Vasco Fernandes	92
4.2.2.6 Jorge Afonso	95
4.2.2.7 Mestre da Lourinhã	98
4.2.2.8 Gregório Lopes	100
4.2.2.9 Frei Carlos.....	104

4.2.2.10 Garcia Fernandes	106
4.3 A infância de Cristo	110
4.3.1 <i>O Menino entre os Doutores</i>	110
4.3.1.1 Círculo Gerard David	111
4.3.1.2 Quentin Metsys	113
4.3.1.3 Cristóvão de Figueiredo	115
4.3.1.4 Mestres do Retábulo de São Bento	117
4.4. <i>Aparição de Cristo à Virgem</i>	119
4.4.1 Mestre do 1515	120
4.4.2 Frei Carlos	121
4.4.3 Garcia Fernandes	122
4.5 Pentecostes	124
4.5.1 Mestre da Lourinhã	125
4.5.2 Vasco Fernandes	128
4.5.3 Gregório Lopes	132
4.5.4 Garcia Fernandes	134
4.5.5 António Vaz (?)	136
4.6 Morte da Virgem	138
4.6.1 Ciclo de Gérard David	139
4.6.2 Mestres de Ferreirim	140
4.7 Os Evangelistas	141
4.7.1 São Mateus	142
4.7.1.1 Garcia Fernandes	143
4.7.2 São Marcos	144
4.7.2.1 Oficina de Simon Bening	145
4.7.2.2 Giraldo de Prado	146
4.7.3 São Lucas	148
4.7.3.1 Garcia Fernandes	149
4.7.3.1 De autor desconhecido	150
4.7.4 São João	151
4.7.4.1 Mestre da Lourinhã	153
4.7.4.2 Gregório Lopes (?)	155
4.8 Os Doutores da Igreja	156
4.8.1 São Gregório	157
4.8.1.1 Francisco Henriques	158
4.8.1.2 Mestre da Lourinhã	159
4.8.1.2 Gregório Lopes	160
4.8.2 Jerónimo	161
4.8.2.1 Mestre da Lourinhã	163

4.8.2.2 Marinus Van Reymerswaelle	166
4.9 Santos e Santas.....	169
4.9.1 Santa Auta.....	169
4.9.1.1 Mestre do Retábulo de Santa Auta.....	170
4.9.2 Santo António	172
4.9.2.1 Mestre da Lourinhã	173
4.9.2.2 Gregório Lopes	174
4.9.2.3 Frei Carlos.....	175
4.9.2.4 Diogo de Contreiras	177
4.9.3 Santa Catarina	179
4.9.3.1 Vicente Gil e Manuel Vicente.....	180
4.9.3.2 Oficina de Lisboa	181
4.9.3.3 Círculo de Garcia Fernandes.....	182
4.9.4 São João Baptista.....	183
4.9.4.1 Mestre da Lourinhã	184
4.9.4.2 Gregório Lopes	185
4.9.4.3 Diogo de Contreiras	187
4.9.5 São Pedro	188
4.9.5.1 Gaspar Vaz.....	189
4.9.5.2 Oficina de Viseu	190
4.9.5.3 Vasco Fernandes	191
4.9.6 Santiago	193
4.9.6.1 Mestre da Lourinhã - O retábulo de Santiago	194
4.9.6.1.1 Pregação de Santiago	194
4.9.6.1.2 Entrega da bandeira da «Ordem de S. Tiago» ao Mestre	
D. Pedro Fernandes	195
4.9.6.1.3 Conversão de Hermógenes.....	196
4.9.7 São Vicente	198
4.9.7.1 Mestre do Sardoal (Vicente Gil)	199
4.9.7.2 Oficina do Espinheiro	200
Capítulo 5: Tipologia dos livros	202
5.1 Considerações Preliminares	203
5.2 Elemento Temático	205
5.2.1 O livro no Retrato	206
5.2.2 O livro no Ciclo de Maria.....	215
5.2.3 O livro na Infância e na Paixão de Cristo	224
5.2.4 O livro no Pentecostes e na Morte da Virgem	229

5.2.5 O livro nos Evangelistas e Doutores da Igreja.....	234
5.2.6 O livro nos Santos e Santas	243
Conclusão	251
Bibliografia.....	253

Índice das Figuras

Figura 1: Leonardo da Vinci, <i>Mona Lisa</i> , c.1503-1505, Museu do Louvre.....	45
Figura 2: D. Manuel I no trono e cronista entregando o exemplar da Cónica de D. Duarte, ANTT.....	48
Figura 3: Pormenor do cronista entregando o exemplar da Crónica de D. Duarte, D. Manuel I no trono e cronista entregando o exemplar da crónica de D. Duarte, ANTT ..	48
Figura 4: D. Manuel I no trono e cronista entregando o exemplar da Crónica de D. Afonso V, ANTT	49
Figura 5: D. Manuel I no trono e cronista entregando o exemplar da Crónica de D. João II, ANTT	49
Figura 6: João Pedro Cremona, gravura do Livro I das <i>Ordenações Manuelinas</i> , 1514, Biblioteca Nacional de Portugal	50
Figura 7: Pormenor da figura de Rui Boto, João Pedro Cremona, gravura do Livro I das <i>Ordenações Manuelinas</i> , 1514, Biblioteca Nacional de Portugal.....	50
Figura 8: Pormenor dos juristas, João Pedro Cremona, gravura do Livro I das <i>Ordenações Manuelinas</i> , 1514, Biblioteca Nacional de Portugal.....	51
Figura 9: João Pedro Cremona, gravura do Livro II das <i>Ordenações Manuelinas</i> , 1514, Biblioteca Nacional de Portugal	51
Figura 10: Pormenor dos membros do clero, João Pedro Cremona, gravura do Livro II das <i>Ordenações Manuelinas</i> , 1514, Biblioteca Nacional de Portugal	52
Figura 11: Pormenor dos membros do clero, João Pedro Cremona, gravura do Livro II das <i>Ordenações Manuelinas</i> , 1514, Biblioteca Nacional de Portugal	52
Figura 12: João Pedro Cremona, gravura do Livro IV das <i>Ordenações Manuelinas</i> , 1514, Biblioteca Nacional de Portugal	53
Figura 13: Pormenor do livro, João Pedro Cremona, gravura do Livro IV das <i>Ordenações Manuelinas</i> , 1514, Biblioteca Nacional de Portugal.....	53
Figura 14: D. Manuel de joelhos, <i>Missa Virgo Parens Christi – Liber Missarum</i> , códice 1783, Österreichische National Bibliothek, Viena.....	54

Figura 15: Pormenor do livro, <i>Missa Virgo Parens Christi – Liber Missarum</i> , códice 1783, Österreichische National	54
Figura 16: Lourenço de Salzedo, <i>Retrato de D. João III e São João Baptista</i> , c.1552-1571, Convento da Madre de Deus, Lisboa	57
Figura 17: Lourenço de Salzedo, <i>Retrato de D. Catarina de Áustria com Santa Catarina</i> , c.1552-1571, Convento da Madre de Deus, Lisboa	58
Figura 18: Lourenço de Salzedo, Pormenor do livro no <i>Retrato de D. João III e São João Baptista</i> , c.1552-1571, Convento da Madre de Deus, Lisboa	58
Figura 19: Lourenço de Salzedo, Pormenor do livro no <i>Retrato de D. Catarina de Áustria com Santa Catarina</i> , c.1552-1571, Convento da Madre de Deus, Lisboa	59
Figura 20: Lourenço de Salzedo, Pormenor do livro no interior da estante no <i>Retrato de D. Catarina de Áustria com Santa Catarina</i> , c.1552-1571, Convento da Madre de Deus, Lisboa	59
Figura 21: Lourenço de Salzedo, <i>Retrato de D. Catarina de Áustria com Santa Catarina</i> , c.1553-1578, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.....	60
Figura 22: Lourenço de Salzedo, <i>Retrato de D. João III com São João Baptista e pormenor do livro</i> , c.1553-1578, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.....	60
Figura 23: Gregório Lopes, <i>S. Luís rei França</i> , c.1530, Centro de Apoio Social de Runa.....	61
Figura 24: Pormenor do livro, Gregório Lopes, <i>S. Luís rei França</i> , c.1530, Centro de Apoio Social de Runa.....	61
Figura 25: Escola de Colónia, <i>Panorama de Jerusalém</i> , c.1517?, Museu Nacional do Azulejo, Lisboa	63
Figura 26: Pormenor da Rainha D. Leonor e do livro, <i>Panorama de Jerusalém</i> , c.1517?, Museu Nacional do Azulejo, Lisboa	64
Figura 27: Livro de Horas da Ordem de Santa Clara, Convento da Madre de Deus em Lisboa (antigo possuidor), c.1476-1500, Biblioteca Nacional de Portugal, fls.188v-1 ..	64
Figura 28: Mestre da Lourinhã, <i>Príncipe D. João e São João Baptista</i> do chamado <i>Tríptico dos Infantes</i> , c.1515-1518, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa	66
Figura 29: Pormenor do livro de São João Baptista Mestre da Lourinhã, <i>Príncipe D. João e São João Baptista</i> do chamado <i>Tríptico dos Infantes</i> , c.1515-1518, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa	67

Figura 30: Mestre da Lourinhã, pormenor do livro do Príncipe D. João, <i>Príncipe D. João e São João Baptista</i> do chamado <i>Tríptico dos Infantes</i> , c.1515-1518, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa	67
Figura 31: <i>Fons Misericordiae, Fons Vitae, Fons Pietatis</i> , c.1518-1521, Misericórdia do Porto, Porto.....	68
Figura 32: Pormenor do livro, <i>Fons Misericordiae, Fons Vitae, Fons Pietatis</i> , c.1518-1521, Misericórdia do Porto, Porto	68
Figura 33: <i>Virgem com o Menino, Santa Ana, São José e Doadora</i> , c.1540-1560, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa	70
Figura 34: Pormenor do livro, <i>Virgem com o Menino, Santa Ana, São José e Doadora</i> , c.1540-1560, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa	70
Figura 35: Pormenor da iluminura da Aparição de Cristo à Virgem, <i>Virgem com o Menino, Santa Ana, São José e Doadora</i> , c.1540-1560, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa	71
Figura 36: Martin Schongauer, <i>Noli me tangere</i> , c.1470-1474, University of Wisconsin, Madison Libraries.....	71
Figura 37: Mestre de Abrantes, <i>S. Brás e Doadores</i> , c.1550-1560, Igreja do Arco da Calheta, Funchal	73
Figura 38: Pormenor do livro de S. Brás, Mestre de Abrantes, <i>S. Brás e Doadores</i> , c.1550-1560, Igreja do Arco da Calheta, Funchal	73
Figura 39: Pormenor do livro do Doador, Mestre de Abrantes, <i>S. Brás e Doadores</i> , c.1550-1560, Igreja do Arco da Calheta, Funchal	73
Figura 40: Pormenor do livro do Doadora, Mestre de Abrantes, <i>S. Brás e Doadores</i> , c.1550-1560, Igreja do Arco da Calheta, Funchal	74
Figura 40: Pormenor do livro do Doadora, Mestre de Abrantes, <i>S. Brás e Doadores</i> , c.1550-1560, Igreja do Arco da Calheta, Funchal	74
Figura 41: mestre de 1549 (?), <i>Julgamento das Almas</i> , c.1525-1550, Museu Nacional de Arte Antiga	76
Figura 42: Pormenor dos livros, Mestre de 1549 (?), <i>Julgamento das Almas</i> , c.1525-1550, Museu Nacional de Arte Antiga	77
Figura 43: Pormenor dos livros, Mestre de 1549 (?), <i>Julgamento das Almas</i> , c.1525-1550, Museu Nacional de Arte Antiga	77

Figura 44: Pormenor do livro, Mestre de 1549 (?), <i>Julgamento das Almas</i> , c.1525-1550, Museu Nacional de Arte Antiga	78
Figura 45: Pormenor do livro, Mestre de 1549 (?), <i>Julgamento das Almas</i> , c.1525-1550, Museu Nacional de Arte Antiga	78
Figura 46: Francisco de Campos, <i>Santa Ana, a Virgem, e Santa Isabel</i> , c.1570, Museu da Sé Évora.....	79
Figura 47: Pormenor do livro, Francisco de Campos, <i>Santa Ana, a Virgem, e Santa Isabel</i> , c.1570, Museu da Sé Évora	79
Figura 48: Pormenor dos livros, Francisco de Campos, <i>Santa Ana, a Virgem, e Santa Isabel</i> , c.1570, Museu da Sé Évora	80
Figura 49: Pormenor dos livros, Francisco de Campos, <i>Santa Ana, a Virgem, e Santa Isabel</i> , c.1570, Museu da Sé Évora	80
Figura 50: Pormenor dos livros, Francisco de Campos, <i>Santa Ana, a Virgem, e Santa Isabel</i> , c.1570, Museu da Sé Évora	80
Figura 51: Mestre do Antigo Retábulo da Sé de Évora, <i>Anunciação</i> , c.1500, Museu de Évora	84
Figura 52: Pormenor dos livros, Mestre do Antigo Retábulo da Sé de Évora, <i>Anunciação</i> , c.1500, Museu de Évora	85
Figura 53: <i>Anunciação</i> , c.1500, Museu dos Patriarcas, Lisboa	86
Figura 54: Pormenor do livro, <i>Anunciação</i> , c.1500, Museu dos Patriarcas, Lisboa	86
Figura 55: <i>Anunciação</i> , c.1505, Museu Grão Vasco, Viseu	88
Figura 56: Pormenor do livro, <i>Anunciação</i> , c.1505, Museu Grão Vasco, Viseu	88
Figura 57: <i>Hore intemerate</i> , c.1503, f.19, Biblioteca Nacional de Portugal.....	89
Figura 58: Estêvão Tomás, <i>Anunciação</i> , 1534, Museu de Évora	90
Figura 59: Pormenor do livro, Estêvão Tomás, <i>Anunciação</i> , 1534, Museu de Évora	90
Figura 60: Vasco Fernandes, <i>Anunciação</i> , c.1506-1511, Museu Grão Vasco, Viseu ..	92
Figura 61: Pormenor do livro, Vasco Fernandes, <i>Anunciação</i> , c.1506-1511, Museu Grão Vasco, Viseu	93
Figura 62: Jorge Afonso, <i>Anunciação</i> , c.1515, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa	95
Figura 63: Pormenor do livro, Jorge Afonso, <i>Anunciação</i> , c.1515, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa	96

Figura 64: <i>Hore beate Marie Virginis</i> , c.1502, fl.18v, Biblioteca Nacional de Portugal, cota res-323-v	96
Figura 65: <i>Missale romanum ex decreto sacrosancti Concilij Tridentini restitum Pij V</i> , c.1583, f.1, Biblioteca Nacional de Portugal	97
Figura 66: Mestre da Lourinhã, <i>Anunciação</i> , c.1515-1517, Sé do Funchal	98
Figura 67: Pormenor da Virgem, Mestre da Lourinhã, <i>Anunciação</i> , c.1515-1517, Sé do Funchal	98
Figuras 68 e 69: Pormenor dos livros, Mestre da Lourinhã, <i>Anunciação</i> , c.1515-1517, Sé do Funchal	99
Figura 70: Gregório Lopes, <i>Anunciação</i> , c.1520, Museu Nacional de Arte Antiga ...	100
Figura 71: Pormenor do livro, Gregório Lopes, <i>Anunciação</i> , c.1520, Museu Nacional de Arte Antiga	101
Figura 72: <i>Missal Romanum nouiter</i> , c.1509, f.3, Biblioteca Nacional de Portugal....	101
Figura 73: Gregório Lopes, <i>Anunciação</i> , c.1531-1540, Museu Nacional de Arte Antiga	102
Figura 74: Pormenor do livro, Gregório Lopes, <i>Anunciação</i> , c.1531-1540, Museu Nacional de Arte Antiga	103
Figura 75: Frei Carlos, <i>Anunciação</i> , 1523, Museu Nacional de Arte Antiga	104
Figura 76: Pormenor do livro, Frei Carlos, <i>Anunciação</i> , 1523, Museu Nacional de Arte Antiga	105
Figura 77: Garcia Fernandes, <i>Anunciação</i> , 1531, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra	106
Figura 78: Pormenor do livro, Garcia Fernandes, <i>Anunciação</i> , 1531, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra	106
Figura 79: Pormenor da iluminura do livro, Garcia Fernandes, <i>Anunciação</i> , c.1531, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.....	107
Figura 80: Pormenor dos livros na estante, Garcia Fernandes, <i>Anunciação</i> , c.1531, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.....	107
Figura 81: Garcia Fernandes, <i>Anunciação</i> , c.1535-1540, Museu Nacional de Arte Antiga	108
Figura 82: Pormenor do livro, Garcia Fernandes, <i>Anunciação</i> , c.1535-1540, Museu Nacional de Arte Antiga	109

Figura 83: Pormenor do livro na estante, Garcia Fernandes, <i>Anunciação</i> , c.1535-1540, Museu Nacional de Arte Antiga	109
Figura 84: Círculo de Gerard David (?), <i>Menino entre os Doutores</i> , c.1495-1510, Museu de Évora	111
Figura 85: Pormenor dos doutores com o livro, Círculo de Gerard David (?), <i>Menino entre os Doutores</i> , c.1495-1510, Museu de Évora	111
Figura 86: Pormenor de um Doutor a ler, Círculo de Gerard David (?), <i>Menino entre os Doutores</i> , c.1495-1510, Museu de Évora	111
Figura 87: Pormenor da estante, Círculo de Gerard David (?), <i>Menino entre os Doutores</i> , c.1495-1510, Museu de Évora	112
Figura 88: Quentin Metsys (?), <i>Menino entre os Doutores</i> , c.1509-1511, Museu Nacional de Arte Antiga	113
Figura 89: Pormenor dos livros da 1ª e 2ª personagem, Quentin Metsys (?), <i>Menino entre os Doutores</i> , c.1509-1511, Museu Nacional de Arte Antiga	113
Figura 90: Pormenor do livro da 3ª personagem, Quentin Metsys (?), <i>Menino entre os Doutores</i> , c.1509-1511, Museu Nacional de Arte Antiga	114
Figura 91: Pormenor dos livros da 4ª, 5ª e 6ª personagem, Quentin Metsys (?), <i>Menino entre os Doutores</i> , c.1509-1511, Museu Nacional de Arte Antiga	114
Figura 92: Cristóvão de Figueiredo, <i>Menino entre os Doutores</i> , c.1520-1530, Museu Nacional de Arte Antiga	115
Figuras 93, 94 e 95: Pormenor dos livros na banquetta e nas mãos dos doutores, Cristóvão de Figueiredo, <i>Menino entre os Doutores</i> , c.1520-1530, Museu Nacional de Arte Antiga	115
Figura 96: Pormenor dos livros, Gregório Lopes e Jorge Leal, <i>Menino entre os Doutores</i> , c.1520-1525, Museu Nacional de Arte Antiga	117
Figura 97: Pormenor dos doutores com o livro, Gregório Lopes e Jorge Leal, <i>Menino entre os Doutores</i> , c.1520-1525, Museu Nacional de Arte Antiga	118
Figura 98 e 99: Jorge Afonso (?), <i>Aparição de Cristo à Virgem</i> , 1515, Museu Nacional de Arte Antiga	120
Figura 100: <i>Missale monasticum secundum morem...</i> , c.1515, Biblioteca Nacional de Portugal	120
Figuras 101 e 102: Frei Carlos, <i>Aparição de Cristo à Virgem</i> , 1529, Museu Nacional de Arte Antiga	121

Figura 103: Garcia Fernandes, <i>Aparição de Cristo à Virgem</i> , 1531, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra	122
Figuras 104 e 105: Pormenores dos livros, Garcia Fernandes, <i>Aparição de Cristo à Virgem</i> , 1531, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra	122
Figura 106: Garcia Fernandes, <i>Aparição de Cristo à Virgem</i> , c.1536, Igreja Matriz de Vila Viçosa	123
Figuras 107 e 108: Pormenor do livro a cores e a preto e branco, Garcia Fernandes, <i>Aparição de Cristo à Virgem</i> , c.1536, Igreja Matriz de Vila Viçosa	123
Figura 109: <i>Hore in laudem gloriosissime Virginis Marie</i> , c.1535, f.95, Biblioteca Nacional de Portugal	123
Figura 110: Mestre da Lourinhã, <i>Pentecostes</i> e pormenor do livro, c.1525-1550, Museu Nacional de Arte Antiga	126
Figura 111: Pormenor do livro, Mestre da Lourinhã, <i>Pentecostes</i> e pormenor do livro, c.1525-1550, Museu Nacional de Arte Antiga	126
Figura 112: <i>Horaes, in laudem beatis</i> , c.1542, fls.217-218, Biblioteca Nacional de Portugal.....	127
Figura 113: Vasco Fernandes, <i>Pentecostes</i> , c.1530-1534, Museu Grão Vasco	128
Figura 114: Pormenor da estante com os livros, Vasco Fernandes, <i>Pentecostes</i> , c.1530-1534, Museu Grão Vasco	128
Figura 115: Pormenor do Apóstolo com o livro, Vasco Fernandes, <i>Pentecostes</i> , c.1530-1534, Museu Grão Vasco	129
Figura 116: Vasco Fernandes, <i>Pentecostes</i> , c.1535, Santa Cruz de Coimbra	129
Figura 117: Pormenor dos livros no pavimento, Vasco Fernandes <i>Pentecostes</i> , c.1535, Santa Cruz de Coimbra.....	130
Figura 118: Pormenor dos livros tríade feminina, Vasco Fernandes <i>Pentecostes</i> , c.1535, Santa Cruz de Coimbra	130
Figura 119: Pormenor dos livros nos Apóstolos, Vasco Fernandes, <i>Pentecostes</i> , c.1535, Santa Cruz de Coimbra	131
Figura 120: Gregório Lopes, <i>Pentecostes</i> , c.1535, Museu Nacional de Arte Antiga .	132
Figura 121: Pormenor da Virgem com o livro, Gregório Lopes, <i>Pentecostes</i> , c.1535, Museu Nacional de Arte Antiga	132
Figura 122: Pormenor do livro, Gregório Lopes, <i>Pentecostes</i> , c.1535, Museu Nacional de Arte Antiga	133

Figura 123: Garcia Fernandes, <i>Pentecostes</i> , 1ª metade do século XVI, Museu Grão Vasco	134
Figura 124: Pormenor dos livros, Garcia Fernandes, <i>Pentecostes</i> , 1ª metade do século XVI, Museu Grão Vasco	134
Figura 125: Garcia Fernandes, <i>Pentecostes</i> , c.1537, Museu Nacional de Arte Antiga	135
Figura 126: Pormenor dos livros, Garcia Fernandes, <i>Pentecostes</i> , c.1537, Museu Nacional de Arte Antiga	135
Figura 127: António Vaz (?), <i>Pentecostes</i> , c.1540-1550, Museu Alberto Sampaio, Guimarães	136
Figura 128: Pormenor do livro da Virgem, António Vaz (?), <i>Pentecostes</i> , c.1540-1550, Museu Alberto Sampaio, Guimarães	136
Figura 129: Pormenor do livro no chão, António Vaz (?), <i>Pentecostes</i> , c.1540-1550, Museu Alberto Sampaio, Guimarães	137
Figura 130: Martim Shongauer, <i>Morte da Virgem</i> , c.1470, Museu Britânico, Londres	139
Figuras 131 e 132: Ciclo Gerárd David, <i>Morte da Virgem</i> , c.1540-1550, Museu de Évora	139
Figura 133: Pormenor do livro, Ciclo Gerárd David, <i>Morte da Virgem</i> , c.1540-1550, Museu de Évora	140
Figura 134: Mestres de Ferreirim, <i>Morte da Virgem</i> , c.1533-1534, Igreja do Mosteiro de Ferreirim	140
Figura 135: Pormenor de S. Pedro com o livro, Mestres de Ferreirim, <i>Morte da Virgem</i> , c.1533-1534, Igreja do Mosteiro de Ferreirim	140
Figura 136: Garcia Fernandes, <i>Santíssima Trindade</i> , 1537, Museu Nacional de Arte Antiga	141
Figura 137: Garcia Fernandes, <i>São Mateus e São João</i> , c.1520-1530, Museu Nacional de Arte Antiga	143
Figura 138: Pormenor dos livros, Garcia Fernandes, <i>São Mateus e São João</i> , c.1520-1530, Museu Nacional de Arte Antiga	143
Figuras 139 e 140: Pormenor do corte das folhas e das letras iniciais, Garcia Fernandes, <i>São Mateus e São João</i> , c.1520-1530, Museu Nacional de Arte Antiga	143

Figuras 141, 142, e 143: Oficina de Simon Bening, Livro de Horas – Evangelho de S. Marcos e pormenores, c.1530-1534, Museu Nacional de Arte Antiga, cota 13/16v ilum	145
Figura 144: Iluminura de <i>São Marcos</i> , Giraldo do Prado, <i>Compromisso das Almas</i> , 1570-1571, Igreja de São Julião de Setúbal	146
Figura 145: Pormenor dos livros, Iluminura de <i>São Marcos</i> , Giraldo do Prado, <i>Compromisso das Almas</i> , 1570-1571, Igreja de São Julião de Setúbal.....	146
Figura 146: Garcia Fernandes, <i>São Lucas e São Marcos</i> , c.1520-1540, Museu Nacional de Arte Antiga	149
Figura 147: Pormenor dos livros, Garcia Fernandes, <i>São Lucas e São Marcos</i> , c.1520-1540, Museu Nacional de Arte Antiga	149
Figura 148: Gravura de <i>São Lucas</i> , século XVI, Museu de Lamego.....	150
Figura 149: Pormenor dos livros, Gravura de <i>São Lucas</i> , século XVI, Museu de Lamego	150
Figura 150: Pormenor dos livros nas prateleiras, Gravura de <i>São Lucas</i> , século XVI, Museu de Lamego	150
Figura 151: Mestre da Lourinhã, São João em Patmos, c.1514, Santa Casa da Misericórdia da Lourinhã	153
Figuras 152 e 153: Pormenor dos livros, Mestre da Lourinhã, São João em Patmos, c.1514, Santa Casa da Misericórdia da Lourinhã	153
Figura 154: Gregório Lopes (?), <i>São João Evangelista em Patmos</i> , c.1530, Igreja da Pena, Lisboa	155
Figura 155: Pormenor do livro, Gregório Lopes (?), <i>São João Evangelista em Patmos</i> , c.1530, Igreja da Pena, Lisboa.....	155
Figuras 156, 157 e 158 Francisco Henriques, <i>Missa de São Gregório</i> e pormenor dos livros, c.1508-1511, Museu Nacional de Arte Antiga.....	158
Figura 159: <i>Hore in laudem gloriosissime virginis marie</i> , c.1534, cota res-328-v, fl.93, Biblioteca Nacional de Portugal	158
Figura 160: Mestre da Lourinhã, <i>Missa de São Gregório</i> , 1ºquartel século XVI, Sé do Funchal	159
Figura 161: Pormenor do livro, Mestre da Lourinhã, <i>Missa de São Gregório</i> , 1ºquartel século XVI, Sé do Funchal	159
Figuras 162 e 163: Gregório Lopes, <i>Missa de São Gregório</i> e pormenor, c.1539-1541, Igreja de S. João Baptista, Tomar.....	160

Figura 164: Pormenor do livro, Gregório Lopes, <i>Missa de São Gregório</i> , c.1539-1541, Igreja de S. João Baptista, Tomar	160
Figura 165: Mestre da Lourinhã, <i>S. Jerónimo em Oração</i> , 1ºquartel século XVI, Museu Nacional Soares dos Reis	163
Figura 166: Pormenor do livro, Mestre da Lourinhã, <i>S. Jerónimo em Oração</i> , 1ºquartel século XVI, Museu Nacional Soares dos Reis	163
Figura 167: Mestre da Lourinhã, <i>Profissão de Santa Paula</i> , 1ºquartel século XVI, Museu Nacional de Arte Antiga	164
Figura 168: Pormenor dos livros, Mestre da Lourinhã, <i>Profissão de Santa Paula</i> , 1ºquartel século XVI, Museu Nacional de Arte Antiga	164
Figura 169: Pormenor do livro, Mestre da Lourinhã, <i>Profissão de Santa Paula</i> , 1ºquartel século XVI, Museu Nacional de Arte Antiga	165
Figura 170: Marinus Van Reymerswaelle (atrb.), <i>S. Jerónimo</i> , c.1521-1540, Museu de arte Sacra do Funchal	166
Figura 171: Pormenor do livro, Marinus Van Reymerswaelle (atrb.), <i>S. Jerónimo</i> , c.1521-1540, Museu de arte Sacra do Funchal.....	166
Figura 172: Pormenor do livro, Marinus Van Reymerswaelle (atrb.), <i>S. Jerónimo</i> , c.1521-1540, Museu de arte Sacra do Funchal.....	166
Figura 173: Ordem de Santiago, c.1510, Liv.60, Arquivo Nacional da Torre do Tombo	166
Figura 174: Esquema decorativo tipo 1.....	166
Figura 175: <i>Meditação de São Jerónimo</i> , séc. XVI, Museu de Évora	167
Figura 176: Oficina dos discípulos de Quetin Massys, <i>S.Jerónimo</i> , 1520, Kunsmuseum, Düsseldorf.....	167
Figura 177: Pormenor dos livros, <i>Meditação de São Jerónimo</i> , séc. XVI, Museu de Évora.....	167
Figura 178: Iluminura do livro, <i>Meditação de São Jerónimo</i> , séc. XVI, Museu de Évora	168
Figura 179: Fernão Gomes, <i>Ascensão de Cristo</i> , 1599, Museu Nacional de Arte Antiga	168
Figura 180: Mestre do Retábulo de Santa Auta, <i>Partida das relíquias de Santa Auta de Colónia</i> , c.1520-1525, Museu Nacional de Arte Antiga	170

Figura 181: Pormenor do livro, Mestre do Retábulo de Santa Auta, <i>Partida das relíquias de Santa Auta de Colónia</i> , c.1520-1525, Museu Nacional de Arte Antiga....	170
Figura 182: Mestre do Retábulo de Santa Auta, <i>Chegada das relíquias de Santa Auta à Igreja da Madre de Deus</i> , c.1520-1525, Museu Nacional de Arte Antiga	171
Figura 183: Pormenor do livro, Mestre do Retábulo de Santa Auta, <i>Chegada das relíquias de Santa Auta à Igreja da Madre de Deus</i> , c.1520-1525, Museu Nacional de Arte Antiga	171
Figura 184: Mestre da Lourinhã, <i>Santo António</i> , 1º quartel do século XVI, Santuário Cabo Espichel.....	173
Figura 185: Pormenor do livro, Mestre da Lourinhã, <i>Santo António</i> , 1º quartel do século XVI, Santuário Cabo Espichel	173
Figura 186: <i>Missal Secundum consuetudinem Elborensis</i> , 1509, f. 54, Biblioteca Nacional de Portugal, cota: res-155-a	173
Figura 187: <i>Liber hymnorum</i> , 1574, f.11, Biblioteca Nacional de Portugal, cota: res-1983-p.....	173
Figura 188: Gregório Lopes, <i>Santo António</i> , c.1513-1550, Museu Nacional de Arte Antiga	174
Figura 189: Pormenor do livro, Gregório Lopes, <i>Santo António</i> , c.1513-1550, Museu Nacional de Arte Antiga	174
Figura 190: Frei Carlos, <i>Santo António e o Menino</i> , c.1520-1530, Museu Nacional de Arte Antiga	175
Figura 191: Pormenor do livros na estante, Frei Carlos, <i>Santo António e o Menino</i> , c.1520-1530, Museu Nacional de Arte	175
Figura 192: Pormenor do livros na prateleira, Frei Carlos, <i>Santo António e o Menino</i> , c.1520-1530, Museu Nacional de Arte Antiga.....	176
Figura 193: Pormenor de Santo António, Diogo de Contreiras, <i>São Jerónimo, Santo António e São Dinis</i> , 1546, Museu de Évora.....	177
Figura 194: Diogo de Contreiras, <i>São Jerónimo, Santo António e São Dinis</i> , 1546, Museu de Évora.....	177
Figura 195: Vicente Gil e Manuel Vicente, <i>Santa Catarina de Alexandria</i> , c.1501-1525, Museu Nacional Machado de Castro.....	180
Figura 196: Pormenor do livro, Vicente Gil e Manuel Vicente, <i>Santa Catarina de Alexandria</i> , c.1501-1525, Museu Nacional Machado de Castro.....	180

Figura 197: Oficina de Lisboa, <i>Santa Luzia, Santa Catarina</i> , e Santa Bárbara, 1º quartel do século XVI, Centro Cultural do Patriarcado de Lisboa.....	181
Figura 198: Pormenor do livro, Oficina de Lisboa, <i>Santa Luzia, Santa Catarina</i> , e Santa Bárbara, 1º quartel do século XVI, Centro Cultural do Patriarcado de Lisboa ...	181
Figura 199: Círculo de Garcia Fernandes, <i>Santa Catarina</i> , c. 1522, Museu Nacional do Azulejo	182
Figura 200: Pormenor do livro, Círculo de Garcia Fernandes, <i>Santa Catarina</i> , c. 1522, Museu Nacional do Azulejo	182
Figura 201: Mestre da Lourinhã, <i>São João Baptista no deserto</i> , c. 1515, Museu da Santa Casa da Misericórdia da Lourinhã.....	184
Figura 202: Pormenor do livro, Mestre da Lourinhã, <i>São João Baptista no deserto</i> , c. 1515, Museu da Santa Casa da Misericórdia da Lourinhã	184
Figura 203: Gregório Lopes, <i>S. João Baptista e São Jerónimo</i> , c. 1530, Centro de Apoio Social de Runa.....	185
Figura 204: Pormenor do livro, Gregório Lopes, <i>S. João Baptista e São Jerónimo</i> , c. 1530, Centro de Apoio Social de Runa	185
Figura 205: Gregório Lopes, <i>S. Bento e S. Ambrósio (?)</i> , c. 1530, Centro de Apoio Social de Runa.....	185
Figura 206: Diogo de Contreiras, <i>Pregação de São João Baptista</i> , c. 1520-1554, Museu Nacional de Arte Antiga	187
Figura 207: Pormenor do livro, Diogo de Contreiras, <i>Pregação de São João Baptista</i> , c. 1520-1554, Museu Nacional de Arte Antiga.....	187
Figuras 208 e 209: Gaspar Vaz, <i>São Pedro apóstolo</i> e pormenor do livro, c. 1535-1540, Museu Grão Vasco	189
Figuras 210 e 211: Gaspar Vaz, <i>São Pedro</i> e pormenor do livro, c. 1535-1540, Museu Grão Vasco	189
Figura 212: Oficina de Viseu, <i>São Pedro</i> , 1ª metade do século XVI, Museu Francisco Tavares Proença Júnior.....	190
Figura 213: Pormenor do livro, Oficina de Viseu, <i>São Pedro</i> , 1ª metade do século XVI, Museu Francisco Tavares Proença Júnior	190
Figura 214: Vasco Fernandes, <i>São Pedro</i> , c.1530, Museu Grão Vasco	191
Figura 215: Pormenor do livro, Vasco Fernandes, <i>São Pedro</i> , c.1530, Museu Grão Vasco	191

Figura 216: Mestre da Lourinhã, <i>Pregação de Santiago</i> , c.1520-1525, Museu Nacional de Arte Antiga	194
Figura 217: Pormenor do livro, Mestre da Lourinhã, <i>Pregação de Santiago</i> , c.1520-1525, Museu Nacional de Arte Antiga	194
Figura 218: Pormenor do livro, Mestre da Lourinhã, <i>Pregação de Santiago</i> , c.1520-1525, Museu Nacional de Arte Antiga	194
Figuras 219 e 220: Mestre da Lourinhã, <i>Entrega da bandeira da «Ordem de S. Tiago» ao Mestre D. Pedro Fernandes</i> e pormenor do livro, c.1520-1525, Museu Nacional de Arte Antiga	195
Figuras 221 e 222: Pormenor do livro Mestre da Lourinhã, <i>Entrega da bandeira da «Ordem de S. Tiago» ao Mestre D. Pedro Fernandes</i> , c.1520-1525, Museu Nacional de Arte Antiga	195
Figura 223: Mestre da Lourinhã, <i>Conversão de Hermógenes</i> , c.1520-1525, Museu Nacional de Arte Antiga	196
Figura 224: Pormenor dos livros na fogueira, Mestre da Lourinhã, <i>Conversão de Hermógenes</i> , c.1520-1525, Museu Nacional de Arte Antiga.....	196
Figura 225: Pormenor do diabo com o livro, Mestre da Lourinhã, <i>Conversão de Hermógenes</i> , c.1520-1525, Museu Nacional de Arte Antiga.....	197
Figura 226: Pormenor do mago e do diabo com os livros, Mestre da Lourinhã, <i>Conversão de Hermógenes</i> , c.1520-1525, Museu Nacional de Arte Antiga.....	197
Figura 227: Mestre do Sardoal (Vicente Gil?), <i>S. Vicente</i> , c.1516, Museu de Beja	199
Figura 228: Pormenor do livro, Mestre do Sardoal (Vicente Gil?), <i>S. Vicente</i> , c.1516, Museu de Beja	199
Figura 226: Oficina do Espinheiro, <i>São Vicente, São Martinho e São Sebastião</i> , c. 1530, Museu Alberto Sampaio	200
Figura 227: Pormenor do livro, Oficina do Espinheiro, <i>São Vicente, São Martinho e São Sebastião</i> , c.1530, Museu Alberto Sampaio.....	200

Índice dos Quadros

Quadro 1: Retratos	207
Quadro 2: Ciclo de Maria.....	215
Quadro 3: Infância e Paixão de Cristo	224
Quadro 4: Pentecostes e Morte da Virgem	229
Quadro 5: Evangelistas e Doutores da Igreja.....	234
Quadro 6: Santos e Santas.....	243

Introdução

O historiador de arte, quando analisa pinturas de uma determinada época, particularmente no Renascimento, encontra no *Método Iconográfico e Iconológico* uma ferramenta essencial para identificar, analisar e compreender os vários temas. Mas sucede, também, que para conseguir interpretar a respectiva mensagem, procura o significado intrínseco dos elementos da obra de arte através das conjunturas sociais e culturais, como ainda pelos valores religiosos, simbólicos, e filosóficos da época em apreço. Desta forma, é possível justificar a razão da sua existência, o contexto em que foram inseridos, os condicionalismos a que foram sujeitos e, finalmente, conseguir fundamentar conclusões.

Durante esta investigação, aplicámos um processo analítico que integrasse os dois métodos, sendo por isso necessário proceder uma definição clara do tema, estabelecer limites cronológicos e geográficos, clarificar os objectivos, e desenvolver uma metodologia de trabalho.

Alguns destes aspectos são esclarecidos imediatamente no título da Dissertação de Mestrado, já que este deve exprimir a globalidade e a natureza do trabalho, clarificar os objectivos e resumir o conteúdo.

Assim, a escolha da representação do livro deve-se ao facto de se tratar de um dos objectos mais representados na arte, seja qual for o seu suporte, em todos os períodos da História da Arte, tanto no nosso país como além fronteiras. Este tema proporciona uma ampla base de trabalho, ou seja, um elevado número de pinturas que nos permita alcançar resultados credíveis. Por outro lado, verificamos que o livro na pintura encerra um conjunto de elementos simbólicos rico e abundante.

Neste estudo, destacamos a pintura portuguesa do chamado “Século de Ouro”, realçando a qualidade dos nossos pintores e a riqueza do nosso património. Pelo estudo das representações de livros nestas obras, comprova-se que a pintura realizada nesta época, em Portugal, apresenta uma qualidade excepcional e que os artistas portugueses acompanhavam o desenvolvimento e descobertas realizadas nos outros países.

Apesar de a pintura do Renascimento português ter como limite cronológico os anos de 1450-1550, centúria onde se destacam os chamados ‘Primitivos Portugueses’, o período que definimos para o nosso trabalho é 1500-1580, pelo facto de ter sido neste período que registamos um maior realismo na representação do livro, e estendemos até 1580, quando se acentuam as novas correntes maneiristas italianas, mas que é também a

data em que a representação do livro sofre várias alterações. Escolhemos o tempo do Renascimento porque foi nesta época que o livro deixa de ser meramente um objecto simbólico e a sua representação passa a ser real.

Em suma, o nosso objectivo é analisar algumas das pinturas portuguesas em que o livro é de diversas maneiras representado, datadas da primeira metade do século XVI, seguindo uma análise que engloba a vertente iconográfica, iconológica e codicológica. Nesse sentido, articulamos a Dissertação de Mestrado em cinco capítulos, desenvolvidos da seguinte forma:

- 1- A primeira parte fornece os elementos necessários para contextualizarmos o livro na sociedade portuguesa do século XVI.
- 2- A segunda fornece os elementos-base para efectuarmos uma leitura iconográfica e simbólica. Nesta fase, esclarece-se aspectos relacionados com o livro como símbolo, imagem e atributo.
- 3- Tratando-se de uma Dissertação de Mestrado com carácter monográfico, elaborámos um elenco de pinturas onde aparece o objecto em apreço, que constituem a investigação nos capítulos 3 e 4. Este conjunto, repartido por pintura de Retrato e pintura de Devoção, reúne algumas pinturas em que o livro é um objecto essencial do período entre cerca de 1500 e 1580. Ao todo reunimos 84 obras, 17 de retrato, 67 de pintura devocional, integrados por painéis isolados, dípticos e trípticos. A ordem das obras efectuadas nestes dois capítulos obedece a uma cronologia e ao tema da pintura. É de realçar que, para o Repertório, considerámos essencialmente pinturas executadas sobre tábuas, embora sejam referenciadas também algumas gravuras e iluminuras. Nesta terceira grande área apresentamos a análise iconográfica, codicológica, e significado iconológico. A conjugação destas três vertentes é um dos contributos mais importantes da Dissertação de Mestrado para o estudo das pinturas. O método codicológico, ao ser utilizado de forma inovadora, em complemento com o método Iconográfico-Iconológico, permite um conhecimento diferente da obra pictórica quando efectuamos a leitura e a interpretação do livro na pintura. Através da análise iconográfica, descrevemos alguns elementos da composição, interpretamos o livro, e quando possível, eventuais influências ou semelhanças com o livro real.
- 4- O capítulo 5, e último capítulo da Dissertação, é fundamental para a nossa estruturação de trabalho pois apresenta a Tipologia dos livros. Este capítulo não é apenas um anexo gráfico, é também um complemento de toda a investigação

realizada nos capítulos 3 e 4. Nesta última fase colocamos em paralelo o livro representado na pintura, com o intuito de identificar semelhanças, analisar a sua evolução, e fazer comparações.

Sempre que seja possível, serão incluídas algumas imagens do livro real usado pelos pintores, contemporâneo dos artistas, acompanhadas com breves chamadas de atenção sobre eventuais influências utilizadas nas pinturas.

Em relação às obras pictóricas, tentamos observar algumas das pinturas *in loco*, embora não tenha sido possível verificar todas pelos mais diversos motivos. Contudo, tentamos ultrapassar essa lacuna com reproduções fotográficas de grande qualidade e formato.

Quanto à consulta de bibliografia, devemos referir que, no que respeita a uma das grandes áreas da Dissertação, a da pintura portuguesa, a maioria das publicações consideradas indispensáveis estava acessível nas bibliotecas consultadas (Biblioteca Nacional de Portugal, Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Biblioteca da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Biblioteca Calouste Gulbenkian, e Biblioteca do Museu Nacional de Arte Antiga), seja obras mais antigas ou mais recentes, nomeadamente trabalhos académicos como Dissertações de Mestrado ou Teses de Doutoramento. No entanto, no que respeita às outras áreas verificamos algumas lacunas nas publicações portuguesas. Todavia, são vários os autores que trabalham o livro, seja na área de História do Livro, História da Cultura e das Ideias, ou da História da Literatura, e que são figuras incontornáveis para quem trabalha o livro, destacando-se Carolina Michaëlis de Vasconcelos, Jorge Borges de Macedo, José Vitorino Pina Martins, Sylvie Deswarte, Aires Nascimento, Artur Anselmo, José Adriano F. Carvalho, Isabel Almeida, Maria Lucília Gonçalves Pires, João José Alves Dias, Pedro Vilas-Boas Tavares, João Luís Lisboa, entre outros.

Em relação a outros trabalhos indispensáveis para este estudo, alguns foram adquiridos como via Internet. Também por este meio foram realizados contactos para alguns autores estrangeiros que trabalham o tema, mas que até hoje não obtivemos resposta. Alguns destes trabalhos poderiam ser fundamentais para uma melhor compreensão e consolidação deste estudo.

Também é necessário esclarecer porque foram estas obras as analisadas, e não outras, uma vez que o livro aparece em centenas de pinturas. Numa primeira fase, reunimos o maior número de obras possíveis dentro do período considerado. Na

segunda fase, excluímos um número considerável de obras, pois elas não seriam relevantes para o nosso trabalho por diversos motivos, particularmente na simbologia e na codicologia. No entanto, conseguimos reunir um corpus significativo que nos permite demonstrar o nosso método de trabalho.

Este será o primeiro trabalho, tanto quanto é do nosso conhecimento, realizado em Portugal que procura reunir pinturas da mesma época nos mais diversos temas, mas com um objecto em comum: o livro.

Em relação ao aspecto prático da consulta e leitura desta Dissertação de Mestrado, tivemos em conta a articulação entre o texto e a imagem, tornando mais fácil para quem a lê ter acesso imediato às figuras, associando sempre que possível, a imagem com o texto a que ela se refere. A Dissertação de Mestrado em formato papel é apresentada com as imagens a preto e branco. Contudo, foi facultado um CD-ROM que se encontra no final, onde as imagens se encontram a cores.

Importa referir que esta Dissertação de Mestrado não se encontra redigida em concordância com o Novo Acordo Ortográfico.

Capítulo 1: O Livro como objecto

1.1 O livro na sociedade portuguesa do século XVI

Em Portugal, o livro como objecto de consumo e de cultura começa a ganhar destaque com a corte da Dinastia de Avis, que irá anunciar pela primeira vez o papel da corte régia na produção de modelos culturais, através da produção literária e da acção cultural dos príncipes de Avis, prolongando-se pela Idade Moderna¹. Os conhecimentos teóricos e práticos eram transmitidos preferencialmente por via oral, tendo em conta que o livro era um objecto raro, de elevado preço e que «(...) avizinhava-se assim do painel, da tapeçaria historiada, do objecto de ourivesaria, do manto de arminhos ou da relíquia. Possuí-lo era um luxo e só os mais ricos se permitiam orgulhosamente exhibir uma «biblioteca». O alargamento da cultura através da leitura ficava portanto restrito a uma parte da aristocracia, e ao clero devido às instituições de tipo colectivo»².

Nos finais do século XIV, D. João I enaltece o poder dos livros e das letras e a importância dos mesmos para a preservação da memória e da identidade, devendo «ser vista como uma parábola das profundas mudanças que ocorrem no Portugal da transição do século XIV para o século XV»³. A corte de Avis, inicia o crescimento de uma literatura pedagógica e normativa, em que se empenham de forma evidente os próprios príncipes, em termos ideológicos e no que respeita a certas práticas de uma cultura aristocrática⁴.

O gosto pelos livros, pela leitura, e pela recitação, foi-se acentuando, e os conventos começaram a perder o monopólio das bibliotecas. Apesar de a corte portuguesa possuir livros, foi com D. Duarte que o número ascendeu para os oitenta e três volumes, defendendo a generalização da cultura por toda a aristocracia: «...os moços de boa linhagem e criados em tal casa que se possa fazer, devem ser ensinados logo no começo a ler e a escrever e a falar latim, continuando bons livros por latim e linguagem de bom encaminhamento por vida virtuosa (...)»⁵. Este tipo de livros corresponde à leitura em voga desde o século XIV, em que se incluem obras de exaltação religiosa, de cunho moralista, crónicas e romances de cavalaria, sem esquecer as obras didácticas. Já a aristocracia, possuía um grande interesse pelos livros de

¹ BUESCU, Ana Isabel, *Na corte dos reis de Portugal: saberes, ritos e memórias: estudos sobre o século XVI*, Lisboa, Edições Colibri, 2011, p.35.

² OLIVEIRA Marques, A.H, «A Cultura», in *A Sociedade Medieval Portuguesa*, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1974, p.182.

³ IDEM, *ibidem*, p.53.

⁴ BUESCU, Ana Isabel, *Imagens do príncipe: Discurso normativo e representação (1525-1549)*, Lisboa, Edições Cosmos, 1996, p.47.

⁵ IDEM, *ibidem*, p.180.

desportos correlativos e pelos tratados de caça, tendo sido publicadas inúmeras obras de cetraria (tratamento de aves de caça), alveitaria (tratamento de cavalo), montaria, ensinância de bem cavalgar, entre outros⁶.

O livro era um objecto raro e caro, a não ser que se tratasse de obras religiosas, como bíblias, antifonários, missais, e outros livros de ofícios, cuja disseminação colocava em movimento inúmeros tradutores. As obras literárias de outra espécies apenas conheciam “tiragens” de um a três exemplares⁷. De acordo com Sousa Viterbo, os Livros de Horas, juntamente com as catedrais góticas, ornamentos, e baixela religiosa, «são uma das manifestações mais belas da arte christã na idade média e ainda no período inicial do renascimento»⁸, e a sua ilustração é um dos mais reveladores da autonomia da imagem na sua relação com o texto, pois marca um género de texto, e apenas se subordina ao texto em reduzida escala⁹.

A corte portuguesa reflectia não só as relações entre a corte castelhana e portuguesa, como também demonstrava as diversas correntes vindas de Itália, nomeadamente de índole humanista, espelhada pela fixação na corte dos eruditos Justo Baldino e de Mateus Pisano, responsáveis pela tradução das crónicas dos reis portugueses e da história da conquista de Ceuta para latim, assim como pela política de envio de estudantes portugueses para Itália, e pela fixação na corte do humanista Cataldo Sículo, um dos introdutores do humanismo em Portugal¹⁰, convidado pelo próprio D. João II.

No reinado de D. João II¹¹, dá-se início à produção bibliográfica nacional, sob auspícios do mecenatismo régio, que é desenvolvida no reinado de D. Manuel I. Apesar de esta produção ser quantitativamente modesta, em comparação com outros países da europa, o seu volume global é qualitativamente valioso.

⁶ OLIVEIRA MARQUES, A.H de, *op.cit*, p.179.

⁷ IDEM, *ibidem*, p.181.

⁸ VITERBO, Sousa, *A livraria real, especialmente no reinado de D. Manuel*, Lisboa, Academia Real das Ciências, 1901, p.42

⁹ NASCIMENTO, Aires, «O poder da imagem: encantos, ambiguidades e valorizações», in *Ler contra o tempo (recolhas de estudos em Horas de Vésperas)*, Lisboa, Cento de Estudos Clássicos/ Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, vol. 1, 2012, p.361.

¹⁰ IDEM, *Ibidem*. Cf. RAMALHO, Américo da Costa, *Estudos sobre o século XVI*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983, p. 1.

¹¹ Foi no reinado de D. João II que a tipografia surgiu em Portugal «e pode-se marcar com exactidão o ano, o mês e o dia [9 de Junho de 1487] em que, ainda frescas de tinta, humedecidas, as últimas folhas do primeiro incunábulo português – o *Pentateuco* – deram a mestre Samuel Gacon, homem nobre de Faro, de raça judaica, o prazer jamais igualado de contemplar a primeira obra». Esta foi a primeira obra de entre os trinta incunábulos portugueses que se conhecem (nove são em latim, oito em português, e outros treze são respeitantes à tipografia hebraica), e encaixa-se na primeira das três fases da tipografia em Portugal - o Judaico, o Germânico/Italiano e o Português. Cf. LIMA, Durval Pires de, *Os primeiros livros e livreiros de Lisboa*, Lisboa, 1942, p.7.

O impulso por parte de D. Manuel nos trabalhos dos prelos nacionais, dará os seus frutos no reinado de D. João III, época áurea da tipografia portuguesa, tanto pela qualidade como pela quantidade, até ao começo do declínio no último quartel do século¹². É de realçar que o “Venturoso” tinha a solidez necessária para «*julgar entre o estilo bom, & mau*»¹³, e a sua livraria reflectia a presença da cultura greco-latina, e um contacto com o humanismo italiano, como as *Vidas Paralelas* de Plutarco, autor grego recuperado no século XV, ou Leonardo Bruni (morte em 1444), chanceler da República de Florença, grande humanista e tradutor do grego, cuja monumental obra *Historiarum Florentini Libri XII* integrava provavelmente a livraria de D. Manuel. Também devemos destacar as crónicas dos reis passados, histórias de heróis, que o Venturoso fazia ler ao príncipe D. João, todas as tardes, à hora da sesta. A história destes heróis modernos e antigos, como as *Vidas* de Plutarco, e os romances de cavalaria tinham um papel relevante e ideológico para as elites. Contudo, a sua popularidade seria alvo de condenação, pois «a enérgica campanha adversa movida por moralistas, eclesiásticos e humanistas, e em particular os vários esforços legislativos visando cercear a difusão dos livros de cavalaria, para mostrar o duradouro e extenso interesse despertado por este género»¹⁴.

A partir do início do século XVI passa a ser evidente a difusão da cultura letrada. Se antes o livro era um objecto de poder, graças à sua raridade, preço e inacessibilidade, a partir do século XVI, com o advento da tipografia, altera-se totalmente o paradigma dominante na altura, ou seja, quem a ele tem acesso e quem produz o livro mudou¹⁵. O consumo de livros, como breviários, livros de horas,

¹² OLIVEIRA MARQUES, A.H de, *op.cit.*, p.15.

¹³ GÓIS, Damião, *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel*, IV, cap.84.

¹⁴ ALMEIDA, Isabel Adelaide Penha Dinis de Lima, *Livros portugueses de cavalarias, do Renascimento ao Maneirismo*, tese de Doutoramento apresentada à Universidade de Lisboa, 1998, p.27.

¹⁵ No entanto, apesar do desenvolvimento da tipografia, o manuscrito continua a circular em circuitos específicos, sendo notória a preferência pelo manuscrito, quando já estava em detrimento no resto da Europa, e o impresso em ampla afirmação. Durante as primeiras quatro décadas do século XVI, o manuscrito continuou a ter um forte domínio sobre o livro impresso, pois a tipografia não era um agente de dinâmica cultural, mas sim um recurso que era excepcionalmente utilizado ao serviço da Coroa, da Igreja e da Universidade. Nos finais do século XV, início do século XVI, a livraria régia demonstra que a arte da impressão ainda estava pouco presente, apenas com trinta incunábulo conhecidos, com uma produção de impressos a rondar os 0,6 títulos em 1535, sendo massivamente utilizada para as reedições e publicações de diversas obras para o público em geral. «O manuscrito mantém, pois, um espaço de circulação importante e por vezes poderoso na difusão da cultura escrita apesar do aparecimento da imprensa». Aliás, o período áureo do manuscrito iluminado em Portugal ocorre na primeira metade de quinhentos, numa altura em que a iluminura entrava em declínio no resto da Europa, face à afirmação da arte tipográfica iniciada por Johannes Gutenberg. Cf. MACEDO, Jorge Borges de, “*Os Lusíadas*” e a História, Lisboa, 1979, p.48. BUESCU, Ana Isabel, *op.cit.*, 2011, p.74.

hagiológicos, mas também obras morais e relatos de viagens, difundem o uso da iluminura e da gravura, mantendo-se bastante presente uma corrente internacional de encomenda¹⁶. «Podemos, assim, afirmar que, em Portugal, a obra impressa exprime as dominantes da época e a evolução destas últimas, quanto ao seu conteúdo e interpretação selectiva»¹⁷, apesar de não exprimir a totalidade de cultura¹⁸.

Todavia, o livro continua a ser um objecto caro, e aqueles que o conseguem comprar continuam a ser um número restrito dos privilegiados. Além disso, poucos membros do círculo cortesão sabiam falar e ler fluentemente latim, optando quase sempre pela recitação como deleite de uma peça literária¹⁹. Apesar de a oralidade continuar presente no país através das tradições e costumes, e da memória auditiva, a cultura da escrita e do livro começa a destacar-se. Contudo, devemos ter em conta que nos séculos XVI e XVII, a leitura não se resumia a um acto individual e silencioso, podendo ser uma prática sociável, centrada na recitação oral²⁰. O objectivo não seria o de chegar a todas as camadas sociais, mas sim a todas as elites, os *literati* e a gente da Igreja, assim como a uma parte da população urbana.

Na educação de um jovem da realeza e da aristocracia do século XVI, existiam dois campos e duas práticas distintas, mas imbricadas: as armas e as letras. No caso das princesas e infantas, as letras, e na ausência das armas, somava-se um conjunto de saberes domésticos considerados adequados ao seu sexo. Esta educação implicava a aquisição da leitura e da escrita, o conhecimento da doutrina cristã e de partes da Bíblia, assim como a aprendizagem da gramática latina como via de acesso a um conjunto de autores de prestígio e irradiação da cultura letra da época Antiga como Tito Lívio, Virgílio, Catão, Séneca ou Salústio. Nesta educação de uma cultura letrada, passava também a aquisição de conhecimentos rudimentares e algumas artes e ciências, como a matemática, aritmética e a astrologia, um saber socialmente bastante valorizado, e embora condenada pela Igreja, era cultivada em todas as camadas sociais. No entanto, se registarmos o lugar que as letras detinham na formação intelectual do príncipe no século XVI, percebemos que estamos perante um lento processo, que conduziu de um modelo que assentava no absoluto predomínio da função guerreira, para uma

¹⁶ SERRÃO, Vítor, *História de Arte em Portugal: O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)*, Lisboa, Editorial Presença, 2002, p.91.

¹⁷ BORGES de Macedo, Jorge, “*Os Lusíadas*” e a *História*, Lisboa, 1979, p.33.

¹⁸ IDEM, *ibidem*.

¹⁹ Veja-se o precioso testemunho deixado por André de Resende na sua obra *Vida de Dom Infante Duarte* sobre o quotidiano da corte eborense em meados do século XVI.

²⁰ ALMEIDA, Isabel Adelaide Penha Dinis de Lima, *op.cit.*, p.27.

valorização de saberes que a cultura aristocrática foi incorporando a partir dos finais da época medieval²¹.

No início do século XVI, a reflexão sobre a actividade literária era bastante diminuta, apesar das novidades no relacionamento com os livros e com a leitura, nomeadamente o reforço nas traduções das obras em latim, e em menor intensidade as obras em hebraico e grego, e as traduções de uma língua vernácula para outra, sendo a maior parte dos casos de francês para catalão, ou castelhano para português²². Na verdade, em pleno século XVI, o livro ainda era encarado como um objecto que tinha de ser escrito para uma determinada pessoa, e que se oferecia a alguém «como se de um dom pessoal e privado se tratasse»²³. Como refere o frade Heitor Pinto no *Dialogo de Religiam*: «*prezara Deos que cedo estes meus trabalhos terem fim, & irei gozar a sua suavidade no mosteiro, & da quietaçam da cella, tornando em amizade com os meus antigos, quero dizer, com os livros, que nam sey, como sou vivo ssem elles*»²⁴. Através desta passagem, conseguimos vislumbrar uma intensa e genuína amizade pelo livro e pela escrita, relação que se pretende ser pessoal, fiel, e íntima, como se de um retiro regenerador se tratasse.

D. Manuel, quando faleceu em 1521, era tido como «homem que muito folgou com os livros e em sua guarda-roupa por sua morte ficaram livros tantos que todos seus filhos ficaram cheios deles»²⁵. Esta herança cultural foi passada para o seu filho D. João III, que durante a década de trinta do século XVI, estabeleceu um momento de viragem na cena cultural portuguesa, graças às suas iniciativas na corte em prol das letras, e do aumento dos modelos literários latinos e italianos nas várias partes da península, fazendo com que os critérios de tradução ao gosto humanista se difundissem pelo mundo ibérico, ao mesmo tempo em que cada vez mais se olhava para as traduções efectuadas durante o século XV «ora com desdém, ora com complacência»²⁶. Se o livro era um objecto-tesouro, agora é um instrumento de poder e de exclusão, pois cria uma cultura escrita obrigatória para quem quer ascender politicamente, uma vez que a partir do século XVI começam a ser criadas regras para impedir o acesso a cargos políticos

²¹ BUESCU, Ana Isabel, *op.cit*, p.34.

²² IDEM, *ibidem*, p.36.

²³ IDEM, *ibidem*, p.41.

²⁴ IDEM, *ibidem*, p.44.

²⁵ CORREIA, Gaspar, *Crónicas de D. Manuel e de D. João III (até 1533)*, Lisboa, Academia das Ciências, 1994, p.174. Cf. BUESCU, *op.cit*, p.37.

²⁶ IDEM, *ibidem*, p.38.

para quem não soubesse ler nem escrever. Enquanto a oralidade está associada à repetição ou à habilidade, a escrita afirma-se como marca de poder e de saber.

Se pensarmos no processo histórico do Humanismo em Portugal, em função do progresso das *humaniores litterae*, é só depois de 1529, que se pode documentar na cultura portuguesa, uma constante metodológica que irá orientar as obras dos nossos humanistas²⁷. Não devemos esquecer que existem estreitas relações entre a actividade dos humanistas e letrados, os programas de afirmação do poder real, e o ambiente de discussão das práticas de carácter religioso²⁸. Obras literárias de natureza biográfica tornaram-se extremamente populares, como as *Vidas dos Doze Césares*, de Suetónio, ou as *Vidas*, de Plutarco, mas também a obra histórica de Petrarca, *De viris illustribus*. Esta tradição de homens ilustres (*uomini illustri*) tinha princípios didácticos de educação moral e humanismo cívicos, em que os feitos de outros tempos deveriam servir de exemplo e modelo para os governantes do Renascimento²⁹. Mas também se observa, durante o reinado de D. João III, um interesse pela literatura política, reflectindo a importância ideológica de um discurso sobre o príncipe e a monarquia, destacando-se obras como *Breve Doutrina de príncipes* (1525) de Frei António Beja, *Condições, e Partes, que há-de ter um Bom Príncipe* (c.1528) e o *Tratado dos Trabalhos do Rei*, ambos de Lourenço de Cáceres, entre outras obras³⁰.

Nos finais do século XVI, e no início do século XVII, crescia o número daqueles que desejavam escrever e ser lidos, que procuravam um ideal de perfeição, encarando a virtude literária como algo pessoal, dispensando as consagrações mundanas. A escrita tornou-se um entretenimento. Mas, se por um lado se encontravam os *autores/escritores aristocráticos*, em que a escrita literária era uma arte nobre do espírito, um sinal de estatuto, um luxo, e até pertença de um grupo de elite, por outro lado estava a profissão dos escritores, em que as obras literárias eram pagas monetariamente³¹.

²⁷ MARTINS, José V. de Pina, *O Livro português no reinado de D. Manuel I*, Lisboa, s.l, 1970, p.9.

²⁸ RAMADA CURTO, Diogo, «Ritos e Cerimónias da monarquia em Portugal (sécs. XV a XVI)», in *A Memória da Nação*, Lisboa, FCG, 1987, p.209.

²⁹ JORDAN, Annemarie, *Retrato de corte em Portugal: O legado de António Moro (1552-1572)*, Lisboa, Quetzal Editores, 1994, p.81.

³⁰ BUESCU, Ana Isabel, *op.cit*, 2011, p.20. Cf. ALMEIDA, Isabel Adelaide Penha Dinis de Lima, *op.cit.*, p.30.

³¹ CARDIM, Pedro, *op.cit*, p.44.

Capítulo 2: O Livro como imagem, símbolo, e atributo

2.1 O Livro e a Imagem

A imagem pode ser considerada como “cópia” do “verdadeiro”, como “modo” de apresentar a realidade, ou como forma de a conhecer. «Fragmentos, mensagens da cultura, obsessões dos sonhos, fantasias, jogos, estereótipos, recordações, vestígios... vertigem da imagem. Limites do observável, fascínio do invisível, ritmo do rito, narração do mito, simbolismo do poder, dramaticidade da visão, ternura da memória³². O campo da imagem é bastante vasto, mas é importante compreender as suas diferenças quantitativas e qualitativas, uma vez que não depende apenas da diversidade histórica dos objectos (a que por vezes faz referência), nem apenas das condições culturais em que se desenvolveram os vários pontos de vista: presença, cópia, evidência, imitação, eficácia, fidelidade, ficção³³.

Existe uma analogia entre objecto e imagem, mas é controlada e regulada, e o significado da imagem depende de uma dupla referência funcional, ao objecto e à cultura.

O livro é um dos suportes de transmissão do conhecimento, memória e linguagem que, inevitavelmente, recorre a dois meios que se complementam: Palavra e Imagem. Ambas categorizam e representam o sagrado, «faces da mesma realidade que radicalmente é Luz. Os místicos e os artistas experimentam o que a Luz, a Palavra, a Imagem representam como símbolos de identificação, de trânsito, de chegada»³⁴. A imagem, seja ela pintura, escultura ou iluminura, é também um léxico simbólico, que recorre a signos, munidos de um “significante”, intrínseco à própria estrutura narrativa em que estão inseridos, e também de um “significado”, que corresponde a um determinado valor particular existente no texto³⁵.

O acto de ler é um ritual onde o conhecimento e o sentimento se intensificam num momento de reflexão, mística, emoção, como de uma hierofania se tratasse³⁶. Na dobra do livro nasce uma forma de pensamento, a dialéctica, que se articula com o ritmo

³² CAPRETTINI, G.P., «Imagem», in *Enciclopédia Einaudi*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, volume 31, Signo, 1994, p.177.

³³ IDEM, *ibidem*, p.178.

³⁴ NASCIMENTO, Aires, «A Imagem no texto: esplendor do livro e marcação de leitura no manuscrito medieval», in *Arte, História e Arqueologia*, Lisboa, 2006, p.79.

³⁵ PINTO, Paulo Mendes, «Imagens, Livros e Leituras no Renascimento: Conhecimento e Ritualidades na complexidade de um Mundo em Mudança», in *REVER Imagem, Palavra e Espiritualidade*, p.7 (no prelo). CAPRETTINI, G.P., *op.cit.*, p.191.

³⁶ IDEM, *ibidem*.

das páginas que se folheia, que se opõe e que se excede³⁷. O nervo permite ao livro mover-se, liga os cadernos, anexando-os à encadernação. Esta desempenha um papel fulcral, pois circunscreve o conteúdo do livro num espaço finito; tudo aquilo que foi escrito está entre o primeiro e o último fólio e graças à encadernação, o livro é em si a sua própria caixa, e o seu conteúdo foi colocado em segredo³⁸. Assim sendo, manusear um livro era um momento especial, *livre*, embora por vezes regulamentado com o intuito de atingir a contemplação³⁹, apesar de não estar ao alcance de todos.

No século XV, a passagem do livro *singular* (manuscrito) para o livro *plural* (impresso)⁴⁰, provocou um conjunto de revoluções, desde o enquadramento técnico ao campo das mentalidades.

No entanto, o livro manuscrito apresenta singularidades do impresso, tanto pela distância da sua apresentação como instrumento de leitura, como pelo envolvimento da comunidade textual, combinando momentos de interioridade, pelo deleite de leitura de um texto, com os momentos de partilha, expandidos em expressões iconográficas que prolongam tradições de leituras desse mesmo texto⁴¹. Mas tanto o livro manuscrito como o livro impresso têm algo em comum: ambos permitem assumir um tempo linear e mensurável, origem e fim, ou seja, uma concepção unilinear de causalidade.

Os livros, lugar das letras por definição, lêem-se para além das letras, pois a imagem faz passar um sentido, cruza-se e encontra-se (ou desencontra-se) com o texto de várias formas⁴². «A imagem está assim em condições em ganhar autonomia perante o texto; não é independente, mas fixa um motivo e dá-lhe desenvolvimento e aplicação»⁴³.

No livro, pode existir uma tensão entre a imagem e o texto. Apesar do texto ser o elemento de partida, a imagem torna-se um elemento reflexivo de leitura, pois acompanha e é pensada como modo de leitura de um texto escrito, e deve ser lida como se de um texto se tratasse⁴⁴. No entanto, a imagem não revela de imediato a sua funcionalidade integrada, há que deduzi-la na *devotio*, e não da relação com os textos

³⁷ MELOT, Michel, *Le livre comme forme symbolique* [em linha], consult, em 27/07/2015, disponível em <http://ihl.enssib.fr/le-livre-comme-forme-symbolique>.

³⁸ IDEM, *ibidem*.

³⁹ NASCIMENTO, Aires, «Ler e contemplar: instrumentalidade do livro ocidental na construção de si mesmo», in *O livro e as interações culturais judaico-cristãs em Portugal no fina da Idade Média*, Lisboa, 2014, pp.17-41.

⁴⁰ ANSELMO, Artur, *Estudos de História do Livro*, Lisboa, Guimarães Editores, 1997, p.13.

⁴¹ NASCIMENTO, Aires A., *op.cit*, p.11.

⁴² LISBOA, João Luís (coord.), «Ver e ler», in *Cultura: Revista de História de Teoria das Ideias*, Lisboa, Centro de História da Cultura, vol. XXI, 2005, IIª série, p.7.

⁴³ NASCIMENTO, Aires, *op.cit*, p.335.

⁴⁴ IDEM, *ibidem*, pp.365-368.

bíblicos que convivem com a imagem. Existe uma dinâmica própria da imagem, que integra a relação dialéctica entre apresentação e representação, e tem como base uma reconfiguração especular no interior de um enunciado complexo, cujo leitor é parte do efeito, e fica obrigado a remontar à tradição sem deixar de atender à linguagem a que é convocado. «Num movimento de acção e reacção em que o centro, que é o leitor, se desloca para a imagem e esta, por tal intervenção, se converte em universo de nova compreensão»⁴⁵.

Ao longo da história do livro, subsistiu um permanente convívio entre o texto e a imagem e, durante o Renascimento existiu um predomínio do texto, embora por vezes não diga mais que a imagem⁴⁶. O artista é um veículo de transmissão da mensagem, sendo que Francisco de Holanda descreve o pintor como o elo de ligação entre o humano e o sublime:

«Onde somente lugar peço a quem quer este livro ler, que a todo o homem que alguma hora a tal imagem pintar, que lhe faça grande reverência e honor, e assim peço ao mesmo pintor, a que Deus tal graça e privilégio der, que ele com grande reverência e tremor contemple a tal imagem e a pinte; e, se puder ser, confessado e comungado, e quando a tiver já acabada reconheça o divino benefício para com ele, e não se descuide e também conheça que é de terra, porque não se erga mais em soberba que os outros homens»⁴⁷.

Nos *Diálogos de Roma*, Holanda refere que os livros antigos ao serem abertos, poucos são os que deixam de parecer pintura e retábulo. Se por um lado os livros são mais pesados e confusos, é porque foram criados por um escritor ou por um debuxador; por outro lado, se os livros forem mais tersos e fáceis é porque são de um melhor desenhador⁴⁸. «E daqui vem, senhor M. Ângelo, chamarde vós às vezes a um grande letrado ou pregador, discreto pintor e ao grande debuxador chamardes de letrado»⁴⁹.

No mundo Católico, a imagem sempre foi um elemento da maior importância para a espiritualidade e conhecimento, na medida em que é meramente um vislumbre sobre os episódios da História Sagrada, ao contrário do que os iconoclastas temiam.

⁴⁵ IDEM, *ibidem*, p.361.

⁴⁶ IDEM, *ibidem*, p.387.

⁴⁷ PINTO, Paulo Mendes, *op.cit*, p.10. Cf. HOLANDA, Francisco, *Da Pintura Antiga*, introdução, notas e comentários de José Felicidade Alves. Lisboa, Livros Horizonte, 1984, p.66.

⁴⁸ CIRURGIÃO, António, «A relação entre as letras portuguesas e a pintura nos séculos XVI e XVII», in *Separata do Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, Lisboa, III Série, n.º88, 1.ºtomo, 1987, p.17.

⁴⁹ Cf. HOLANDA, Francisco, *Diálogos de Roma*, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1955, prefácio e notas de Manuel Mendes, p.42.

Convém recordar que São Tomás de Aquino reconheceu o carácter memorial das imagens: «*Ut incarnationis mysterium et sanctorum exempla magis in memoria essent, dum quotidie oculis repraesentantur*»⁵⁰. Ao longo dos tempos, os livros foram aparecendo de acordo com um motivo, e foram-se adaptando na sua forma e iconografia, pois são um convite à devoção pessoal. No entanto, a eficácia pedagógica da imagem iguala a dos “livros”, sendo superior à que se transmite com as palavras: «*Ad instructionem rudium, qui eis quasi quibusdam libris edocentur*» e «*as excitandum devotionis affectum, qui ex visis efficacius incitatur quam ex auditis*»⁵¹.

⁵⁰ CAPRETTINI, G.P., *op.cit.*, p.194.

⁵¹ IDEM, *ibidem*.

2.2 O Livro como símbolo

O símbolo representa uma realidade abstracta, um sentimento, uma ideia invisível aos sentidos, que assume um formato de imagem ou objecto. O *symbolon*, de *symbollo*, é o meio de reconhecimento de duas metades; uma metade está pela outra (*aliquid stat pro aliquo*)⁵². O símbolo corresponde a um estado de associação das ideias, a uma concepção religiosa ou até mesmo a um entendimento mágico do mundo⁵³. Termos como imagem, símbolo e simbolismo, são palavras-chave que empregamos para compreender o pensamento humano e, actualmente, o símbolo é encarado como um modo autónomo do conhecimento. No entanto, «(...) o símbolo, o mito, a imagem, pertencem à substância da vida espiritual, que se pode camuflá-los, mutilá-los, degradá-los mas que nunca se poderá extirpá-los»⁵⁴. Contudo, um objecto pode possuir temporariamente uma função simbólica, mas não o transforma totalmente como um símbolo⁵⁵. Um dos maiores erros dos artistas e da literatura simbolista foi precisamente o de tentar transformar toda esta esfera da realidade em vias incorpóreas, combinações assombrosas de analogias, sem compreender que o simbólico se contrapõe com o existencial.

De acordo com Diel, o símbolo é ao mesmo tempo um veículo universal, porque transcende a história (podendo chegar ao princípio metafísico), e um veículo particular, por corresponder a uma época precisa⁵⁶. Devido a este factor, o simbolismo, na sua vasta função criadora e explicativa, organiza-se num sistema de relações extremamente complexo, uma vez que liga os mundos físicos e metafísicos.

A partir do Renascimento, o interesse pelo simbolismo passa para um modo mais individualista e cultista, mas também mais profano, literário e estético, no qual o símbolo adquire um novo sentido de mobilidade e particularidade que o distingue da Idade Média. Durante todo o *Quattrocento* italiano, a pintura ganhou um interesse pelo simbólico, que levou nos séculos XVI e XVII para o campo da alegoria. Por esta razão, no final da Idade Média, o Ocidente perde o sentido unitário do símbolo e a tradição simbolista.

⁵² ECO, Umberto, «Símbolo», in *Enciclopédia Einaudi*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, volume 31, Signo, 1994, p.138.

⁵³ BEIGBEDER, Olivier, *La symbolique*, Paris, Presses Universitaire de France, 1981, p.3.

⁵⁴ ELIADE, Micea, *Imagens e símbolos*, Lisboa, Arcádia, 1979, p.11.

⁵⁵ CIRLOT, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, 1982, p.15.

⁵⁶ IDEM, *ibidem*, p.19.

O símbolo faz uma ligação do instrumental ao espiritual, do humano ao cósmico, do desordenado ao ordenado, e recorda todo o transcendente. Contudo, quais são as definições de símbolo e simbolismo? De acordo com o filósofo Ananda K. Goomaraswamy, o símbolo é a arte de pensar em imagens, uma capacidade perdida pelo homem civilizado⁵⁷. Já Guénon, refere que a afloração material do simbólico deve-se à “supraconsciência” em contacto com a esfera do espírito. Diel considera o símbolo como uma condensação expressiva e precisa, cuja essência corresponde ao mundo interior (qualitativo e intensivo), em oposição ao mundo exterior (quantitativo e extensivo)⁵⁸. Esta perspectiva coincide com Goethe, pois este autor refere que o símbolo é a forma de representar o geral através do particular, como uma existência e momentânea revelação do inescrutável⁵⁹.

A conexão entre a criação e o criador também pode surgir em símbolo. Jules Le Bêle, lembra que cada objecto criado é como um reflexo das perfeições divinas, como um *signo natural e sensível* de uma verdade sobrenatural. Este pensamento vai ao encontro da proposição paulina, *per visibilia ad invisibilia*, destacando que foi São Paulo quem formulou a noção sobre a consequência imediata de um contacto com o visível: «Com efeito, o que é invisível nele - o seu eterno poder e divindade - tornou-se visível à inteligência, desde a criação do mundo, nas suas obras» (Rom, 1,20). Esta visão coincide com a declaração de Salústio de que o mundo é um objecto simbólico⁶⁰. Já Landrit insiste que o simbolismo é a ciência das relações que unem Deus à criação, o mundo material ao mundo sobrenatural.

De acordo com Erich Fromm, existem três tipos de símbolos: o *símbolo convencional*, que consiste na simples aceitação de uma conexão constante, desprovida de um fundamento óptico ou natural; o *símbolo accidental*, que vem de condições estritamente transitórias, e deve-se a associações por contacto casual; e o *símbolo universal* que, segundo o autor, é definido pela relação intrínseca entre o símbolo e o que ele representa. Esta relação não tem sempre a mesma intensidade, e como foi referido atrás, é difícil classificar os símbolos com exactidão⁶¹.

Esta articulação entre as imagens e as emoções, com base numa condensação expressiva e precisa, refere as verdades transcendentais interiores (pensamento, ordem

⁵⁷ De acordo com Schneider, esta consequência deve-se às «catastróficas teorias de Descartes». Cf. CIRLOT, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, 1982, p.29.

⁵⁸ IDEM, *ibidem*.

⁵⁹ IDEM, *ibidem*.

⁶⁰ Cf. DIEHL, Paul, *El simbolismo en la mitología griega*, Barcelona, Labor, 1985.

⁶¹ Cf. FROMM, Erich, *La language oublié*, Paris, 1953.

moral, evolução anímica, destino da alma) e exteriores (ordem cósmica) do homem, conferindo indubitavelmente um carácter dramático. A essência do símbolo, consiste verdadeiramente no poder de expor simultaneamente vários aspectos (teses e antíteses) da ideia que expressa⁶².

Se utilizarmos qualquer símbolo, como o livro, e analisarmos a sua estrutura, veremos que esta se decompõe tanto na origem, como no seu significado. Em primeiro lugar encontramos o objecto em si, abstraído de qualquer relação; em segundo lugar, ligamos o objecto à sua função utilitária, ou seja, à sua realidade concreta com o mundo tridimensional; e finalmente, em último lugar, encontra-se o que permite considerá-lo como símbolo, estrutura que foi denominada por Juan Eduardo Cirlot como “função simbólica”⁶³. E. Panofsky⁶⁴, defende que o livro é uma forma simbólica que expressa todo um conjunto de valores e de representações do mundo, sendo que numa das suas obras refere as semelhanças formais entre o pensamento escolástico, com os elementos estruturante da arquitectura das catedrais dos séculos XII e XIII:

«Según parece, sólo en la primera parte de la Edad Media se dividieron los “libros” en “capítulos” numerados cuya sucesión no implicara o reflejara, empero, un sistema de subordinación lógica; y recién en el siglo XIII se organizaron los grandes tratados según un plan general *secundum ordinem disciplinae*, de modo tal que el lector es llevado, paso a paso, de una proposición a otra, y es mantenido siempre al tanto del desarrollo de este proceso. El todo es dividido en *partes* que – como la Segunda Parte de la *Summa Theologiae* de Tomás de Aquino – pueden dividirse en *partes* más pequeñas; las *partes* se dividen en *membra*, *quaestiones* o *distinctiones*, y éstas en *articuli*»⁶⁵.

O livro une e separa, permite pensar na descontinuidade contínua e na descontínua continuidade. O livro está interligado com outros objectos através de uma rede. De acordo com Guenón, o livro relaciona-se com o simbolismo do tecido, pois ambos representam o próprio universo, ou um conjunto de mundos. No Oriente, na doutrina taoista ou no Supremo Brahma⁶⁶, utiliza-se o tecido como símbolo; já o Ocidente utiliza o livro como *símbolo universal*, como se verifica pelo *Liber Mundi* da

⁶² Cf. SCHNEIDER, Marius, *La danza de espadas y la tarantela*, Barcelona, 1946.

⁶³ CIRLOT, Juan-Eduardo, *op.cit.*, p.34.

⁶⁴ PANOFSKY, Erwin, *Perspectiva como forma simbólica*, Lisboa, Edições 70, 1993, p.83.

⁶⁵ PANOFSKY, Erwin, *Arquitectura gótica y escolástica*, Buenos Aires, Infinito, 1959, p.31.

⁶⁶ GUÉNON, René, *Le Symbolisme de la Croix* [em linha], consult. em 16/07/2015, disponível em https://electrodes.files.wordpress.com/2008/12/guenon_le-symbolisme-de-la-croix.pdf, p.76.

Rosa-Cruz, e pelo *Liber Vitae Apocalíptico*⁶⁷. Nesta perspectiva, o Livro Sagrado por excelência, o arquétipo de todas as escrituras tradicionais, é constituído por fios que conduzem a uma trama, em que cada um deles é uma sequência de eventos, que são previstos na simultaneidade do “atemporal” e que se encontram registados neste Livro⁶⁸.

O simbolismo do livro pode ser perfeitamente compreendido através do resumo de Mohyyidin ibn Arabi, referindo que:

«O universo é um imenso livro; os caracteres deste livro estão escritos, em princípio, com a mesma tinta e transcritos no Altar eterno pela pena divina; todos são transcritos simultaneamente e indivisíveis; por conseguinte, os fenómenos divinos essenciais escondidos no “segredo dos segredos”, adquiriram o nome de “letras transcendentais”. E estas mesmas letras, ou seja, todas as criaturas, depois de terem sido virtualmente condensadas na onisciência divina foram, pelo sopro divino, despromovidas para as linhas inferiores, onde deram lugar ao universo manifestado»⁶⁹.

⁶⁷ COOPER, J.C, *An illustrated encyclopedia of traditional symbols with 210 illustrations*, London, Thames and Hudson Ltd, 1982, p.24. GUÉNON, René, *op.cit*, p.76.

⁶⁸ GUÉNON, René, *op.cit*, pp.76-77.

⁶⁹ IDEM, *ibidem*, p.77. MORALES Y MARIN, Jose Luis, *Diccionario de iconologia e simbologia*, Taurus, Madrid, 1984 p.208.

2.3 O Livro como atributo

O livro, do latim *liber*, é o símbolo do conhecimento, sabedoria, ciência, erudição, da inspiração poética ou da filosofia, e que desempenha um papel fulcral na iconografia ocidental e na cultura artística.

Uma das primeiras representações que se conhece do livro em forma de códice (*códex*) são os frescos de Pompeia. Assim, o nascimento e utilização deste novo formato coincide com o advento e difusão do cristianismo. Este receptor das palavras de Deus, adquire no mundo cristão um lugar comparável a uma estátua de culto no mundo greco-romano. A chegada do Messias marca o fim das Escrituras, sendo que o formato códice marca a conclusão da história, pois não haverá mais escrituras após as Escrituras, e o livro pode ser fechado em si mesmo, ao contrário da *Torah*, que permanece enrolada e cíclica⁷⁰.

Como objecto, o livro sagrado tem a sua própria iconografia, seguindo regras específicas destinadas a expressar e a enfatizar o seu conteúdo espiritual.

O livro é considerado um dos atributos genéricos mais antigo e mais difundido, tanto em forma de rolo (*volumen*) como em forma de códice (*códex*)⁷¹. O livro sagrado no Ocidente é considerado como um precioso objecto de culto, fazendo parte do rito religioso, evocando ao mesmo tempo a presença das palavras de Deus. Assim, o livro, ou melhor, o Livro dos Livros, o Evangelho, na arte cristã é o atributo essencial de Cristo Pantocrator, e de Cristo em Majestade. O livro fechado na mão de Cristo, por vezes com a encadernação decorada com uma cruz ornada a pedras preciosas, é a imagem de que Ele carrega o mundo. O livro aberto, é frequentemente uma alusão à Segunda Teofania e ao Juízo Final, mas também pode ser representado como um anúncio do sacrifício de Cristo. Os Padres da Igreja, os Apóstolos, os Evangelistas, também são representados com o livro, pois são estes os detentores dos ensinamentos de Cristo. Os Evangelistas e os Apóstolos são representados com o códice - fácil de manusear e de transportar -, e os profetas com o rolo - que se protege e cerca em si mesmo -, introduzindo-se assim a tipologia do Antigo e Novo Testamento, e a ordem cronológica dos dois Testamentos, sendo que o Novo no pensamento cristão, acompanha o Antigo. Os fundadores das ordens religiosas são representados com o livro

⁷⁰ MELOT, Michel, *op.cit.*

⁷¹ RÉAU, Louis, *op.cit.*, p.505.

da sua regra, cujas as primeiras palavras se encontram inscritas nas folhas. É de ralçar que este atributo genérico pode tornar-se num atributo individual⁷².

A representação dos Evangelistas diante de uma estante com os instrumentos de escrita, remonta directamente à tradição da imagem de autor. O livro é um atributo essencial de um autor, e desde o mundo clássico que os autores se faziam representar com o livro (tábua de escrita ou rolo). Também os Evangelistas são autores, mas são representados como autores inspirados pelo discurso divino, e levantam os olhos para compreender a sua grandiosa tarefa ou, pelo contrário, rapidamente num estado de êxtase, o texto sagrado surge diante deles.

Durante a Idade Média, o livro era um atributo dos santos teológicos (São Gregório, o Grande, São Tomás de Aquino, São Francisco de Assis), das alegorias personificadas da Igreja (*ecclesia ex gentibus*), e das artes liberais, em particular da Gramática e da Filosofia. A partir da Idade Moderna, o livro continua a constituir um atributo necessário de vários santos, nomeadamente dos Doutores da Igreja, como São Jerónimo representado no interior do *scriptorium* ou no deserto (capítulo 4.8.2), dando aos artistas a oportunidade de representar um conjunto de instrumentos relacionados com a escrita. Das imagens dos Evangelistas, dos Padres da Igreja e dos papas, resultam a partir do século XVII inúmeras naturezas mortas, bastante ricas e desenvolvidas, com livros abertos ou fechados, com brilhantes encadernações colocadas em mesas, escrivaninhas ou em grandes caixas de madeira. Também algumas santas continuam a ser representadas com o livro do Evangelho em sinal de penitência (Maria Madalena penitente), de conhecimento teológico (Catarina), ou de lealdade a Cristo (Bárbara).

No final da Idade Média, início do Renascimento, devido a algumas correntes religiosas, o livro começa a fazer parte da iconografia da Anunciação (capítulo 4.2.2). A presença do livro sagrado no momento em que a Virgem é saudada pelo Arcanjo Gabriel com a mensagem de Deus, não é apenas um sinal da sua piedade, é acima de tudo uma alusão à Encarnação da Palavra sobre a carne. Em alguns casos, o livro pode aparecer na iconografia da Natividade, ou até mesmo em representações da Sagrada Família.

Nos séculos XV e XVI, com a difusão da cultura artística, e o aumento da devoção privada, vários mecenas patrocinaram imagens devocionais, e por vezes são

⁷² IDEM, *ibidem*.

representados ajoelhados diante da Virgem com o Menino, ou estão incluídos num episódio da vida de Cristo, com um livro de orações na mão ou sobre um altar.

No entanto, durante o Renascimento, o livro é acima de tudo uma imagem de sabedoria, e por isso, as personagens são representadas no interior de uma biblioteca e dos *studioli*. O novo culto do livro, como base da filosofia e da literatura antiga, entra em pujança com o movimento *ad fontes*. Tão misteriosa quanto o seu famoso sorriso, e não menos enigmático do que a paisagem, é o livro que se encontra colocado nas mãos de Mona Lisa de Leonardo da Vinci (figura 1, p.45). Aliás, este foi precisamente um dos objectos sujeitos às interpretações metafísicas da imagem de Mona Lisa incluído como personificação da *anima mundi*, que vai ao encontro do pensamento de Marsilio Ficino⁷³. Consequentemente, a presença do livro nos retratos renascentistas foi sujeito às mais diversas interpretações iconológicas.

A invenção da imprensa trouxe várias consequências para a história da iconografia do livro. O livro perde o seu impacto como um objecto único e precioso, apesar de, no mundo cristão, as Sagradas Escrituras se manterem como um objecto de piedade, admiração e culto, embora o livro impresso tenha menos comentários sobre os milagres que um livro manuscrito.

A cultura livresca aumenta os seus destinatários, afectando várias camadas sociais, e o seu conteúdo também é muito mais vasto. A partir do século XVII, desenvolvem-se os temas relacionados com a alegoria das ciências e das letras, as naturezas mortas, e as *Vanitas*, que representam o livro com as suas folhas roídas pelo tempo, as páginas secas dos volumes colocadas juntamente com flores murchas, velas sem chama ao lado de crânios, lembrando a vertente frágil e efémera do mundo.

⁷³ IDEM, *ibidem*.

Capítulo 3: Representação do livro na pintura de retrato

3.1 A pintura de retrato

A pintura de retrato tem uma ligação directa com os conceitos de comemoração e de memória⁷⁴. Para além disso, o retrato era igualmente pensado como uma marca política e ostentação pessoal, mas também era capaz de proporcionar prazer e admiração aos que o possuíam. Por esta razão, justifica-se a necessidade de promover a propaganda pessoal através dos retratos pintados, seja em retábulo, em iluminura, ou na gravura⁷⁵.

Durante o Renascimento, a pintura de retrato passará por um processo de transformação de tipologias de linguagem relacionadas com a representação e actuação dos movimentos do corpo, vigiando-se o Olhar, o Movimento, e o Gesto⁷⁶. De acordo com Sharon Fernor, existem dois vocabulários que definem as características do movimento do homem e da mulher, ou seja a *gagliardeza*, o movimento do homem que explicita robustez, vigor e autoconfiança, e a *leggiadria*, o movimento da mulher, que indicia um corpo seguro, revelando uma certa “graça”⁷⁷.

Se a pintura religiosa é feita através dos movimentos do corpo, como traduções pictóricas dos estados de alma, particularidade realçada durante o Maneirismo, a pintura de retrato encontra um silêncio do corpo, onde os movimentos são mínimos e praticamente inexistentes. No entanto, este silêncio, à luz dos códigos da leitura da época, revelam uma “alma” poderosa, controlada e segura.

Leonardo da Vinci afirma que a Postura⁷⁸ é o mais nobre aspecto da pintura de figura, e que os movimentos do Homem devem estar de acordo com a sua idade, e com o seu estatuto social, insistindo na observância do *Decorum*⁷⁹. No entanto, ao longo dos séculos XVI e XVII, é o rosto o foco principal e será o tema de obras de fisionomia, livros de civilidade, manuais de retórica, entre outros.

Em Portugal, com o aparecimento da nova cultura humanista, os retratos de figuras portuguesas dividem-se em duas linhas; a primeira cumpre meramente a função

⁷⁴ FLOR, Pedro, *A Arte do retrato em Portugal nos séculos XV e XVI*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010, p.92

⁷⁵ IDEM, *ibidem*.

⁷⁶ BARROCAS, António José de Brito Costa, «Do silêncio dos corpos à eloquência das almas: Pose e Retrato na pintura do século XVI», in *Arte Teoria: Revista do Mestrado em Teorias de Arte*, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, n.º8, 2006, p.191.

⁷⁷ Cf. IDEM, *ibidem*, p.192.

⁷⁸ Cf. KEMP, Martin, *Leonardo on painting: Na Anthology of Writings by Leonardo da Vinci with a selection of Documents relating to his career as an artist*, New Haven and London, Yale University Press, 1989, p.144.

⁷⁹ IDEM, *ibidem*, p.152.

informativa da pessoa e/ou do seu estatuto; a segunda, procura traduzir a imagem simbólica da missão em que a figura se encontra investida⁸⁰. Neste último caso encontra-se o retrato de Doador (perpetuação da memória), e a mistura entre a imagem de devoção cristã e a figura áulica, onde os mecenas são por vezes representados ajoelhados diante da Virgem com o Menino, ou estão incluídos num episódio da vida de Cristo, com um livro de orações na mão ou sobre um altar. Os retratos das figuras portuguesas anteriores ao século XVI são quase na sua totalidade retratos régios, e de acordo com Fernando António Baptista Pereira «retratos carregados de simbolismo e visando a sacralização da função régia»⁸¹.

No entanto, durante o Renascimento, o livro é acima de tudo uma imagem de sabedoria. Kant define o livro não como uma unidade material, mas sim como uma unidade intelectual, que tem recebido um status estável procedente do homem como autor⁸².

O novo culto do livro como base da filosofia e da literatura antiga entra em pujança com o movimento *ad fontes*. Uma das obras que representa este novo culto do livro é a célebre obra de Leonardo da Vinci, *Mona Lisa*. O livro que se encontra nas mãos de *Mona Lisa* foi sujeito a interpretações metafísicas da imagem incluindo a personificação da *anima mundi*, que vai ao encontro do pensamento de Marsilio Ficino⁸³ (figura 1). Como consequência, a presença do livro nos retratos renascentistas foi sujeita às mais diversas interpretações iconológicas.

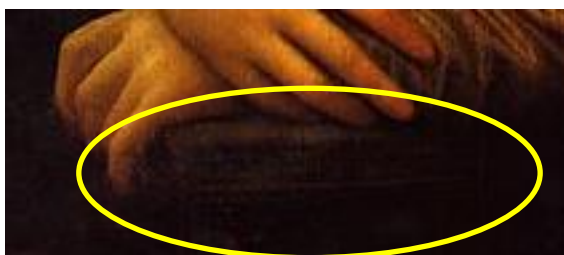


Figura 1: Leonardo da Vinci, pormenor de *Mona Lisa*, c.1503-1505, Museu do Louvre

Se o retrato de corte no Renascimento é uma representação da aparência exterior, onde a personagem é representada com as suas vestes e insígnias, durante o reinado de D. João III e de D. Catarina de Áustria, deixa de existir meramente retrato de Corte. A criação de uma colecção de retratos por parte de D. Catarina de Áustria e a vinda de António Moro a Portugal em 1552, leva a uma renovação da produção de retrato áulico, respondendo assim a uma necessidade ideológica de afirmação. Contudo, no início do seu reinado coincidiu com uma tomada de consciência da imagem do

⁸⁰ MARKL, Dagoberto, «A Pintura num período de transição», in *História da Arte em Portugal – Renascimento*, Lisboa, Publicações Alfa, 1986, pp.140-141.

⁸¹ PEREIRA, Fernando António Baptista, «O retrato de D. Sebastião do Museu Nacional de Arte Antiga – uma leitura iconológica», in *Prelo*, n.º11, Abril/Junho de 1986, p.55.

⁸² MELOT, Michel, *op.cit.*

⁸³ IDEM, *ibidem*.

monarca, e por esta razão, nas primeiras décadas do reinado de D. João III, os retratos tinham um papel bastante reduzido em comparação com as cortes italianas e dos Habsburgos. Consequentemente, são poucos os retratos dos monarcas durante esse período⁸⁴.

No entanto, o tratado *Do tirar polo natural* de 1549 da autoria de Francisco de Holanda preparava a atmosfera intelectual da corte de Lisboa. O tratadista defende que um dos primeiros preceitos «*é que o pintor excelente (se lhe querei chamar pintor) que pinte muito poucas pessoas, e estas muitos singularmente escolhidas, pondo a mais perfeição e o cuidado no primor da pouca obra, que no número da muita*»⁸⁵.

Todas estas conjunturas preparam a chegada de António Moro que realizará vários retratos da família real. Lourenço de Salzedo a partir das obras de António Moro realizará também os retratos de corpo inteiro de D. João III e de D. Catarina, e que se integram no modelo de retrato-promessa⁸⁶.

As obras que iremos analisar neste capítulo encontram-se em dois campos distintos aos considerarmos a posição social dos representados: a representação dos elementos da família Real portuguesa e a representação dos doadores em composições religiosas.

⁸⁴ JORDAN, Annemarie, *op.cit*, p.35.

⁸⁵ HOLANDA, Francisco, *Do tirar polo natural* (cap. I), introdução, notas e comentários de José Felicidade Alves, Lisboa, Livros Horizonte, 1984, p.14.

⁸⁶ IDEM, *ibidem*.

3.2 Retratos da família real

3.2.1 O “Livro dentro do Livro” – o retrato de D. Manuel I (r. 1495-1521)

Nos finais do século XV e durante o século XVI, Lisboa foi um importante mercado para a arte flamenga. As relações comerciais com a Flandres eram prósperas e florescentes, estimuladas pelos descobrimentos e pela criação de um império português além-mar, em que a Antuérpia tornou-se numa porta vital para as mercadorias do Oriente que chegavam a Lisboa, e toda esta riqueza recém-adquirida subsidiava o mecenato artístico por parte dos portugueses⁸⁷. Uma grande parte das obras importadas do Norte da Europa, ou lá encomendadas, influenciaram profundamente as tradições locais da pintura em Portugal. Além disso, muitos artistas flamengos residiram e trabalharam em Portugal. Curiosamente, os ideais renascentistas italianos chegaram a Lisboa via Antuérpia nas primeiras décadas do século XVI⁸⁸.

No entanto, nas primeiras representações do Renascimento Português, a ideia de *vicariato divino*, conceito que ainda apresenta uma coloração medieval, foi bastante presente até ao termo do século XVI⁸⁹. Esta ideia de que «os reis estão limitados pelo fim para que Deus os pôs no seu lugar foi enunciado mais de uma vez no reinado de um descendente do Rei Sábio, o nosso D. Fernando. A ideia cuja história se vem esboçando, se encontrou consagração legar nas *Ordenações Afonsinas* encontrou-a também nas *Ordenações Manuelinas*»⁹⁰.

Na *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel*, Damião de Góis refere, quarenta e seis anos após a morte do rei, que D. Manuel «foi muito inclinado a letras, e letrados, e entendia bẽ ha lingoa Latina em q fora doctrinado»⁹¹. O encanto que tinha pelos livros, particularmente pela iluminura, marcou o seu reinado, fazendo parte de uma «política de fausto, dignificadora da imagem e da função real»⁹² e, por esta razão vemo-lo representado nos livros das *Crónicas*, onde as recebe pelas mãos do cronista; na *Leitura Nova*, a era de ouro da iluminura em Portugal; e nas *Ordenações Manuelinas*, onde a figura do monarca se revê nos símbolos e atributos apresentados. No entanto, é de

⁸⁷ JORDAN, Annemarie, *op.cit*, p.23.

⁸⁸ IDEM, *ibidem*.

⁸⁹ ALBUQUERQUE, Martim de, *O Poder Político no Renascimento Português*, Lisboa, Instituto Superior de Ciências Sociais e Política Ultramarina, s.d, p.124.

⁹⁰ IDEM, *ibidem*, p.125.

⁹¹ GÓIS, Damião, *Crónica do Felicíssimo rei D. Manuel, Quarta Parte da Crónica*, fl. 107 vº.

⁹² PEIXEIRO, Horácio Augusto, «Retrato de D. Manuel na iluminura», in *Revista de História da Arte*, n.º5, 2008, p. 96.

destacar o facto de não subsistirem muitos testemunhos retratísticos de D. Manuel, apesar de, na época, existir uma necessidade de legitimar o seu poder⁹³. Assim, podemos afirmar que não existe uma iconografia segura do “Venturoso”, mas que devemos reconhecer o seu carácter simbólico e esporádico no contexto da arte do retrato nas primeiras duas décadas do século XVI⁹⁴.

D. Manuel, «ao fazer-se representar no livro litúrgico, juntamente com as suas armas, (...) introduz a sua imagem em ambiente densamente sacral, em estreita união com a palavra e a acção litúrgica, tornando-a objecto de culto e veneração».⁹⁵ Aliás, já o tratadista e pintor Francisco de Holanda (1517-1584) afirma que «*somente os claros príncipes e reis ou imperadores merecem ser pintados e ficarem suas imagens e figuras e sua boa memória aos futuros tempos e idades*»⁹⁶.

O prólogo das *Crónicas* de D. Duarte, de D. Afonso V e de D. João II, da autoria de Rui de Pina, enaltece o amor do rei pelos livros e pela História, fonte da memória do passado, de que

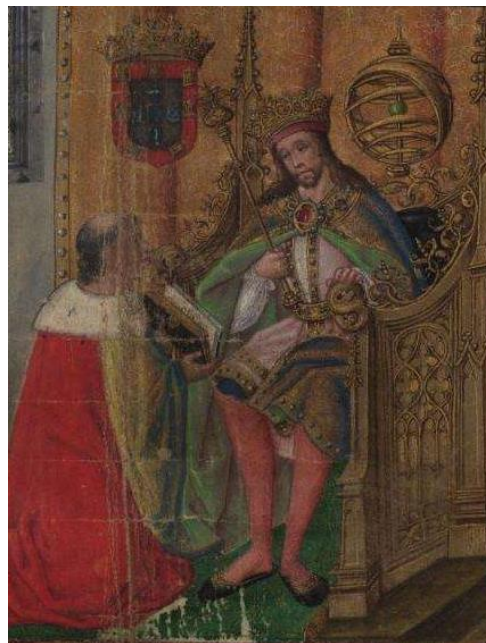


Figura 2: D. Manuel I no trono e cronista entregando o exemplar da Crónica de D. Duarte, ANTT, cota PT-TT-CNR-16



Figura 3: Pormenor do cronista entregando o exemplar da Crónica de D. Duarte, ANTT, cota PT-TT-CNR-16.

os livros são os tesoureiros. Nos prólogos, observamos o rei sentado no trono rodeado pelas suas insígnias, com a coroa e o ceptro na mão, tal como nas xilogravuras das *Ordenações Manuelinas*. No prólogo de D. Duarte (figura 2), o cronista entrega ao rei a crónica semiaberta. Conseguimos observar o cuidado do artista em relação ao livro, nomeadamente na encadernação de cor preta, com fecho metálico ao centro, presumivelmente um fecho em forma de escudo, tentativa de texto, e o corte da folhas pintado a ouro (figura 3).

⁹³ FLOR, Pedro, *op.cit*, p.233.

⁹⁴ IDEM, *ibidem*, p.234.

⁹⁵ IDEM, *ibidem*.

⁹⁶ HOLANDA, Francisco, *op.cit*, p.14.

A crónica representada no prólogo do rei D. Afonso V, também se encontra semiaberta, mas a sua encadernação é pintada a azul-prússia, tal como indicado na seta da figura 4. Embora esta iluminura se encontre mais desgastada que a primeira, principalmente na zona em que é retratado o livro, consegue-se vislumbrar que o corte também é decorado a ouro.



Figura 4: D. Manuel I no trono e cronista entregando o exemplar da Crónica de D. Afonso V, ANTT, cota PT-TT-CNR-17.

Finalmente, no prólogo de D. João II, observamos que a crónica entregue ao monarca encontra-se fechada, e é a obra menos visível, uma vez que o cronista encontra-se de costas para o observador. A crónica é de encadernação preta, com dois fechos metálicos em forma de escudo, e o corte



Figura 5: D. Manuel I no trono e cronista entregando o exemplar da Crónica de D. João II, ANTT, cota PT-TT-CNR-17.

das folhas pintadas a ouro, como se pode observar pela seta da figura 5. É de destacar o facto de que o monarca nunca toca no livro em nenhum dos prólogos. D. Manuel outorga a sua aprovação da crónica que lhe é entregue através do olhar.

As *Ordenações Manuelinas* impressas pela primeira vez em 1512 por Valentim Fernandes, no prólogo das *Crónicas* a figura do rei, rodeado pelas suas insígnias, está sentado no

trono com a coroa e o ceptro na mão, e o cronista de joelhos, ricamente vestido, entrega nas mãos do monarca o fruto do seu trabalho, tal como acontece nas xilogravuras do livro I e II das *Ordenações*.⁹⁷

⁹⁷ PEIXEIRO, Horácio Augusto, *op.cit*, p.101.

Entre 1513 e 1514, em algumas versões impressas, o poder régio, fortemente apoiado pelo Direito, consegue definir uma imagem oficial do “soberano”, que se pretende propagar pelo Reino através dos poderes locais e regionais, assim como pelos ofícios, com o intuito de unificar centralmente os vários «grupos sociais em torno de uma mesma compreensão, simples e clara, do papel nodal que jogava o poder que emanava da cabeça do reinante»⁹⁸. Em 1514, nas *Ordenações Manuelinas*, a imagem oficial alcança pela primeira vez uma formalização plástica e cultural. Em cada um dos livros, num total de cinco, encontra-se uma gravura



Figura 6: João Pedro Cremona, gravura do Livro I das *Ordenações Manuelinas*, 1514, Biblioteca Nacional de Portugal



Figura 7: Pormenor Rui Boto, João Pedro Cremona, gravura do Livro I das *Ordenações Manuelinas*, 1514, Biblioteca Nacional de Portugal

cruzamento passível de servir públicos mais vastos, incluindo aquele que, esmagadoramente maioritário no Portugal de Quinhentos, era analfabeto»⁹⁹. Esta imagem oficial opta pelo movimento, ao contrário da imagem de 1513, que representava «não o corpo natural do soberano, mas a categoria que ele incarnava, a *maiestas*»¹⁰⁰. No livro I (figura 6) das *Ordenações*, a figura exibida representa a primeira das cinco audiências régias. Na xilogravura, o monarca recebe um livro que nos é apresentado aberto. O livro poderá representar esta

⁹⁸ SOUSA, Ivo Carneiro, «O poder visto por um caleidoscópio: representações culturais do príncipe e da sociedade portuguesa do Renascimento», in separata da *Revista de Línguas e Literaturas*, Porto, 1987, p. 47.

⁹⁹ IDEM, *ibidem*, p. 48.

¹⁰⁰ IDEM, *ibidem*, p.50.

compilação legislativa, sendo possível que a figura que o entrega seja Rui Boto (figura 7), chanceler-mor¹⁰¹. Todavia, não é a única representação do livro nesta gravura. Na imagem podemos distinguir dois grupos: a nobreza militar, por um lado, e os juristas por outro (figura 8), e é neste segundo grupo que uma das personagens está a segurar um livro aberto, sendo por este motivo que Ivo Carneiro de Sousa chame igualmente a este grupo “o dos livros”¹⁰². É este segundo grupo que tem a responsabilidade da administração do Reino através das leis e do Direito utilizando o “retrato” do livro para destacar a importância dos livros na administração do Reino, nomeadamente «dos regimentos dos oficiais e magistrados que preenchiam os postos da governação e burocracias centrais e regionais, talvez os cargos que, no Reino e no Império português de Quinhentos, eram disputados pelos grupos, ao mesmo tempo, divididos e



Figura 8: Pormenor dos juristas, João Pedro Cremona, gravura do Livro I das *Ordenações Manuelinas*, 1514, Biblioteca Nacional de Portugal



Figura 9: João Pedro Cremona, gravura do Livro II das *Ordenações Manuelinas*, 1514, Biblioteca Nacional de Portugal

unidos pelo monarca que, no estrado e cadeira reais centraliza toda a cena»¹⁰³. Embora a representação dos livros seja bastante estilizada, consegue-se verificar que o artista tentou recriar alguns elementos decorativos, particularmente no livro que se encontra fechado, onde podemos observar um fecho no centro do corte das folhas, e quatro das cinco tarjas na capa da encadernação.

Já o livro II (figura 9) das *Ordenações* aborda os bens da Coroa e as questões da Igreja como rendimentos, privilégios, entre outros. Nesta gravura, o poder clerical entrega de joelhos (figuras 10 e 11), o livro aberto ao soberano perante um público composto por vários

¹⁰¹ Cf. prefácio de Francisco de Oliveira Matos das *Ordenações Manuelinas* (ed. Fac. Sim. Lisboa, Fund. Calouste Gulbenkian, 1984). SOUSA, Ivo Carneiro de, *op. cit.*, p. 54.

¹⁰² SOUSA, Ivo Carneiro, *op. cit.*, p. 54.

¹⁰³ IDEM, *ibidem*.

membros do clérigo das mais diversas ordens religiosas (figura 11). Todavia, esta gravura tem uma particularidade em relação às outras. O fundo permite ao espectador vislumbrar inúmeras cenas da vida social que «parecem enviar-nos para esses livros de luxo que faziam parte da espiritualidade das elites, os livros de horas, nos quais a ligação entre o príncipe e a Igreja se tornava diária e íntima»¹⁰⁴. É de realçar o facto que, ao contrário dos prólogos das crónicas, nas gravuras dos livros I e II das *Ordenações Manuelinas*, o “Venturoso” concede a sua aprovação através do toque da sua mão, e agarra o livro na gravura do livro II, tal como se pode verificar na figura 10.



Figura 10: Pormenor membro do clero, João Pedro Cremona, gravura do Livro II das *Ordenações Manuelinas*, 1514, Biblioteca Nacional de Portugal

Contudo, no livro III o “retrato” do livro perde o seu destaque em detrimento da escrita.

A gravura do livro IV (figura 12) procura ilustrar os problemas económicos e tudo o que lhe está inerente, como contratos, questões relacionados com os mercadores, com as



Figura 11: Pormenor dos membros do clero, João Pedro Cremona, gravura do Livro II das *Ordenações Manuelinas*, 1514, Biblioteca Nacional de Portugal

bolsas, entre outros. «O mundo da escrita e da expectativa parece ter dado lugar a um bizarro universo dominado pela oralidade, no qual se fala, discute e regateia»¹⁰⁵. O livro representado nesta gravura, encontra-se pousado directamente no chão, sendo que, na capa da encadernação, destacam-se três das cinco tarjas que se ligam entre si por duas linhas que se cruzam na tarja do meio. Ao centro da intercessão, encontram-se quatro letras: “P(ou R)ANO?” (figura 13). Finalmente, no livro V das *Ordenações Manuelinas*, todos os símbolos são simples e claros. Este último

volume dedica-se exclusivamente aos processos criminais, delitos, penas, etc., onde é possível verificar que uma das personagens está provavelmente a ler uma sentença, reforçando novamente a relação entre a justiça e o monarca.

¹⁰⁴ IDEM, *ibidem*, p. 55.

¹⁰⁵ IDEM, *ibidem*.

Na edição das *Ordenações Manuelinas* de 1514, as cinco gravuras conseguiram criar uma iconologia quántupla com todo o seu valor pedagógico, unificada pela centralidade régia, relevando a figura do rei como pastor do povo através da exortação do *rex justus*. Deve-se a D. Jerónimo de Osório a melhor expressão desta ideia:

«o Rei desempenha na terra uma função divina; é vigário e administrador do Supremo e Sempiterno Rei (que governa com o Seu eterno Mando, tudo quanto existe nos céus e na terra). Donde se infere que ninguém poderá sabiamente governar se não puser toda a sua alma no Rey

Supremo de todo o mundo, e se não se comportar a exemplo d'Ele»¹⁰⁶.

Esta ideia de que o reino não existe para o rei, mas o rei para o reino, foi sempre destacado pelos teóricos espanhóis de Quinhentos¹⁰⁷.

Como foi referido anteriormente, para além da representação nos livros das



Figura 13: Pormenor do livro João Pedro Cremona, gravura do Livro IV das *Ordenações Manuelinas*, 1514, Biblioteca Nacional de Portugal

Crónicas, *Leitura Nova*, e nas *Ordenações Manuelinas*, o rei D. Manuel também está figurado no *Liber Missarum*, igualmente conhecido como *Missal Polifónico e Graduale*. Esta obra é um «livro de canto litúrgico da missa que contém a parte do Ordinário cantada pelo coro: Kyrie , Gloria, Credo, Sanctus e Agnus Dei»¹⁰⁸, que se encontra na Biblioteca Nacional de Österreichische, em Viena.

Este missal pertenceu ao rei D. Manuel, que o terá encomendado por ocasião do seu segundo casamento com a filha dos Reis Católicos, D. Maria, celebrado a 30 de Outubro de 1500, como se pode verificar nas armas do rei e rainha com as iniciais «M» maiúsculo, a esfera armilar e com a legenda SPERA MUNDI (figura 14). Posteriormente, doou a obra à sua filha



Figura 12: João Pedro Cremona, gravura do Livro IV das *Ordenações Manuelinas*, 1514, Biblioteca Nacional de Portugal

¹⁰⁶ ALBUQUERQUE, Martim de, *O Poder Político no Renascimento Português*, Lisboa, Instituto Superior de Ciências Sociais e Política Ultramarina, s.d, p.126.

¹⁰⁷ IDEM, *ibidem*, p.129.

¹⁰⁸ PEIXEIRO, Horácio Augusto, *op.cit*, p.101.

imperatriz Isabel, mulher de Carlos V, e aí terá ficado desde então na biblioteca imperial. Devemos recordar que D. Manuel «*foi muito musico de vontade (...) quomo përa sua capella tinha estremados cantores, e tangedores, que lhe vinham de todalas partes Deuropa (...) pelo que tinha hua das melhores capellas de quãntos reis e príncipes então viviam*»¹⁰⁹.



Figura 14: D. Manuel de joelhos, *Missa Virgo Parens Christi – Liber Missarum*, códice 1783, Österreichische National Bibliothek, Viena

No fólio 2 v. (figura 14), D. Manuel, vestido com a cota de armas e espada, com o elmo à sua esquerda, encontra-se ajoelhado num coxim sob um dossel, a orar com um livro aberto; no panejamento encontra-se o desenho da letra «M» inúmeras vezes, e atrás de si numa escala descomunal a esfera armilar. O livro assenta directamente na almofada, e existe por parte do artista uma tentativa de texto. Infelizmente, apenas conseguimos arranjar esta imagem a preto e branco, e por isso é mais difícil retirar

informações. No entanto, através da figura 15 verificamos que o “texto” tem diferentes traços, uns mais carregados, outros mais subtis, e por isso podemos presumir que o texto estará a duas cores. Observamos também que o monarca segura com a sua mão esquerda o corte das folhas, como se estivesse a apontar para o livro.

Como tantas outras obras, este é um livro comemorativo em que a imagem de D. Manuel é sobretudo simbólica, e portanto existe a necessidade de ser complementada com a esfera armilar, as armas e iniciais do monarca. Para além disso, é também uma obra de prestígio, pois D. Manuel I, como tantos outros monarcas europeus, como por exemplo o imperador Maximiliano, segue o gosto dos livros iluminados, um dos quais é posteriormente oferecido a D. João III (1528-1530)¹¹⁰.



Figura 15: Pormenor do livro, *Missa Virgo Parens Christi – Liber Missarum*, códice 1783, Österreichische National

¹⁰⁹ IDEM, *ibidem*, p.104.

¹¹⁰ IDEM, *ibidem*.

3.2.2 Os retratos devocionais da Madre de Deus – D. João III (r. 1521-1557) e D. Catarina de Áustria (1507-1578)

O retrato de corte, e o seu aparecimento em meados do século XVI na corte portuguesa, nomeadamente durante o reinado de D. João III e de D. Catarina de Áustria, surge como uma tradição completamente desenvolvida, e não como resultado de uma evolução progressiva. Já o retrato de corte individual apareceu de forma súbita, muito mais tarde, quando António Moro (1517-1575) visitou a corte de Lisboa em 1552¹¹¹. Durante os nove meses que durou a sua visita, revolucionou o retrato de corte em Portugal, fundando uma oficina de pintura com um grupo de artistas de nacionalidades, antecedentes e práticas diferentes, com quem estritamente colaborou, sendo que muitos destes artistas assimilaram o estilo de Moro, sintetizando um tipo de retrato de corte diferente e característico, transplantando posteriormente para Espanha, onde vigorou até ao século XVIII.

A partir de 1530, a cena cultural portuguesa sofreu um momento de viragem graças às iniciativas da corte de D. João III em prol da pintura, arquitectura, e das letras¹¹², e alguns artistas, como Francisco de Holanda (1517-1584), receberam bolsas para estudar em Itália. Este gosto pela cultura é destacado pela grande colecção de D. Catarina de Áustria, meticulosamente organizada e perseverantemente reunida ao longo de cinquenta anos. Esta sua colecção, talvez uma das maiores de arte não-europeia da primeira metade do século XVI, pode ter sido a primeira e a última *Kunstammer* (vulgarmente conhecido como gabinete de curiosidades) renascentista verdadeiramente importante que houve em Portugal, fortemente influenciada pelo tratado de Francisco de Holanda, *Do tirar polo natural*, escrito em 1549. Este tratadista estava ao serviço da rainha, e por isso é muito provável que o seu manuscrito tenha circulado pela corte de Lisboa. Desta sua colecção, que actualmente já não se encontra intacta, encontravam-se peças de tapeçarias, retratos, objectos preciosos, jóias, mobílias, pratas e livros¹¹³.

Tal como aconteceu noutras cortes da época, deu-se uma crescente consciencialização da figura e imagem do monarca. «A criação do Império Português, no anterior reinado a D. Manuel I (r.1498-1521), deu uma nova dimensão à imagem do monarca, facto que teve grandes repercussões em D. Catarina de Áustria, D. João III e

¹¹¹ JORDAN, Annemarie, *op.cit.*, p.23.

¹¹² CARDIM, Pedro, «João de Barros: Humanismo mercancia e celebração imperial», in *Oceanos*, n.º27, 1996, p. 38.

¹¹³ SOUSA VITERBO, Francisco Marques, *A Livraria Real, especialmente no reinado de D. Manuel I*, Lisboa, 1901, cap.V, pp.26-41.

na corte de Lisboa»¹¹⁴. A partir daí, o monarca deixa de ser representado como uma figura que englobava o militar e o civil, em que a lei se combinava com as armas, para preferir as letras, os letrados e os livros. Esta união com as letras conjecturava uma nova fase da *res publica*, pois D. João III já era apresentado, por exemplo, na *oratio* de Francisco de Melo¹¹⁵ como um letrado, amigo das letras e bom religioso. Embora não se possa comparar com a corte imperial dos Habsburgos, a corte portuguesa tinha um papel fundamental na estratégia política, devido às suas ligações dinásticas, com Espanha e os Países Baixos. Antes da chegada de António Moro a Portugal, não existia nenhum retrato aceitável de D. João III e da sua corte, que pudesse competir com os retratos de corte de Carlos V (1500-1558) pintados por Ticiano na mesma época.

De acordo com Holanda, os retratos destinavam-se a glorificar e a imortalizar pessoas de excepcional valor social, intelectual e moral¹¹⁶. Os retratos devocionais de D. João III (ver figura 16) e de D. Catarina de Áustria (ver figura 17), c.1552-1571, do Convento da Madre de Deus, em Lisboa, atribuídos a Lourenço de Salzedo, são réplicas dos modelos originais de António Moro. Estes retratos religiosos, ou de devoção, foram encomendados para o Convento da Madre de Deus, do qual D. Catarina de Áustria foi benfeitora durante vários anos¹¹⁷, e para onde se retirou depois de 1570, no palácio contíguo de Xabregas¹¹⁸. Nestas duas obras, é bastante invulgar como os monarcas foram retratados, uma vez que são retratos de corte individuais em contexto religioso. Os retratos de D. João III e de D. Catarina de Áustria, com os seus santos padroeiros, São João Baptista e Santa Catarina respectivamente, não tem como intuito o retrato de doador, mas sim retratos de corte contemplativos. Assim sendo, os retratos da Madre de Deus constituem uma subcategoria de retratos de corte régios, que fazem parte de duas tradições: o retrato individual e o retrato de doador¹¹⁹. Esta encomenda, possivelmente, teria uma função idêntica às estátuas do Escorial: a adoração do altar-mor. A colocação dos quadros, um de cada lado do coro, sugere uma tradição iconográfica imperial dos Habsburgos, tradição essa bastante apreciada na corte espanhola, em que o soberano era representado de joelhos a adorar a Eucaristia, ou a cumprir outro acto de adoração, onde

¹¹⁴ JORDAN, Annemarie, *op.cit*, p.24.

¹¹⁵ Célebre intelectual da época. Cf. SOUSA, Ivo Carneiro de, *op. cit*, p. 67.

¹¹⁶ JORDAN, Annemarie, *op.cit*, p.80.

¹¹⁷ IDEM, *ibidem*, p.139.

¹¹⁸ Este palácio foi mandado construir por D. João III, entre 1556 e 1557, possivelmente segundo o risco de Francisco de Holanda. A ideia de D. João III era ligar o palácio de Xabregas ao Mosteiro da Madre de Deus. Cf. JORDAN, Annemarie, *op.cit*, p.150, nota 11. HOLANDA, Francisco, *Da fábrica que falece a cidade de Lisboa*, 1581, cap.V.

¹¹⁹ JORDAN, Annemarie, *op.cit*, pp.140-141.



Figura 16: Lourenço de Salzedo, *Retrato de D. João III e São João Baptista*, c.1552-1571, Convento da Madre de Deus, Lisboa

a partir do século XVII passou a designar-se de Sagrada Forma¹²⁰. No original de António Moro, a imagem da soberana era um símbolo de poder e de autoridade, mas no retrato da Madre de Deus, embora mantenha o seu ar majestoso, D. Catarina não está preocupada com os assuntos terrenos, mas sim com o espiritual. No original de Moro, D. Catarina da Áustria é retratada com o lenço de rendas e as luvas, símbolo da categoria social e de distinção. Nesta obra, esses objectos foram postos de parte para a rainha poder rezar de mãos postas, e o pergaminho oficial, foi substituído por um livro de orações. Tal como o de D. Catarina de

Áustria, o retrato de D. João III foi realizado a partir de um original de Moro de 1552. No entanto, o retrato da autoria de Lourenço de Salzedo é póstumo, pois data de 1564. O fato, o anel e a adaga foram copiados directamente do original, mas nesta obra foi retirada a boina, e o monarca foi retratado de corpo inteiro e ajoelhado. Este retrato é simétrico do de D. Catarina, estando o rei virado para o altar, e a mensagem é a mesma: «enaltecer e glorificar o monarca português mostrando-o a rezar, de joelhos num genuflexório, tal como a sua esposa. A intenção iconográfica é directa: as devoções espirituais suplantaram as obrigações terrenas»¹²¹. O modelo que esteve na origem do retrato de D. João III da Madre de Deus, pode ser o desenho de Coecke Van Aelst, ou um retrato do próprio monarca em jovem, com São João Baptista (figura 28). Contudo, este último não se enquadra na categoria dos retratos de corte régio; pertence à tradição luso-flamenga e faz parte dos retratos de doador, que falaremos posteriormente no capítulo 3.3.2.

¹²⁰ Cf. SACKEN, Osten, *El Escorial. Estudio Iconológico*, Madrid, 1984, pp.64-73. SULLIVAN, Edward, «La Sagrada Forma», in *Baroque Painting in Madrid. The Contribution of Claudio Coello with a Catalogue Raisonné of his Works*, Columbia, 1986, pp.62-79.

¹²¹ JORDAN, Annemarie, *op.cit.*, p.143.

Em matéria de composição, os retratos são semelhantes; os dois monarcas são representados em oração, de mãos postas, com um livro aberto, apresentados pelos respectivos santos patronos; São João Baptista, que se representa quase sempre com o livro, pois serve de apoio ao Cordeiro, o único que é digno de olhar, de receber, e de abrir o livro, tal como é descrito no Apocalipse 5, 1-10, leitura que pode ser passada para o retrato de D. João III, o *rex imago Dei*; e Santa Catarina, que tem como um dos seus atributos o livro, a santa padroeira dos estudantes, das bibliotecas, entre outros, e tal como Santa Catarina, a rainha também é uma padroeira



Figura 17: Lourenço de Salzedo, *Retrato de D. Catarina de Áustria com Santa Catarina*, c.1552-1571, Convento da Madre de Deus, Lisboa

das letras e por isso «(...) a Rainha nossa senhora se recolhe: sabemos certo que se ocupa em ler Regimentos de cidades e Reinos estranhos estoreas e livros de muito fruto: per mais Instruto estar em governo de seus povos: de maneira que parece: que nhũa cousa nação pera si: senã todo pera nos (...)»¹²².

No retrato de D. Catarina de Áustria, a santa mártir segura o cortinado do oratório onde a rainha, em isolamento, lia o seu livro. A sua posição de recolhimento retrata uma

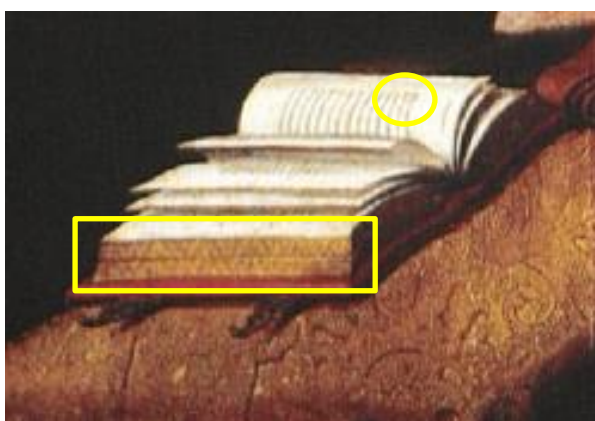


Figura 18: Lourenço de Salzedo, Pormenor do livro no *Retrato de D. João III e São João Baptista*, c.1552-1571, Convento da Madre de Deus, Lisboa

atitude de penitência, onde o livro é um objecto de quotidiano e um referente de fé.

No retrato de D. João III, o livro apresenta um “texto” a negro; a margem de cabeça e a letra capitular «D» são pintados a vermelho, estando destacado

no círculo de menores dimensões na figura 18. Através desta capitular,

¹²² RESENDE, André, *Oração de Sapiência*, Lisboa, 1956, p.143

podemos presumir que o livro representado é um Livro de Horas, sendo que as primeiras Horas Litúrgicas, *as Matinas*, iniciam-se pela seguinte invocação: *Domine, labia mea aperiens* (...). Na época existia o hábito de rezar nas horas canónicas, e nenhum senhor ou dama prescindia do seu Livro de Horas¹²³.



Figura 19: Lourenço de Salzedo, Pormenor do livro no *Retrato de D. Catarina de Áustria com Santa Catarina*, c.1552-1571, Convento da Madre de Deus, Lisboa

Para além destes elementos, também é de destacar as folhas a esvoaçar. A encadernação do livro é vermelha com dois fechos metálicos em colchete, e o corte das folhas a ouro com forma ziguezagueante como se pode ver no rectângulo destacado na figura 18.

No retrato de D. Catarina, não se verifica nenhuma iluminura nem capitular, apenas o “texto” a negro. Podemos colocar a questão se o livro é *Leitura Nova*, designado por Reynaldo dos Santos como o *período de ouro* que vai de 1504 a 1552¹²⁴. A encadernação do livro é presumivelmente a couro, com dois fechos metálicos em colchete, e o corte das folhas é decorado com cruzado, tal como se pode verificar no

rectângulo destacado na figura 19. Para além deste livro, conseguimos visualizar um outro livro no interior da estante-genuflexório, que se encontra representado na figura 20. Este livro, apresenta um encadernação a negro, cuja capa é ricamente decorada por elementos vegetalistas e geométricos, e o corte de pé será presumivelmente pintado a branco. É de realçar que o livro que se encontra aberto diante de D. Catarina de Áustria, apresenta menos

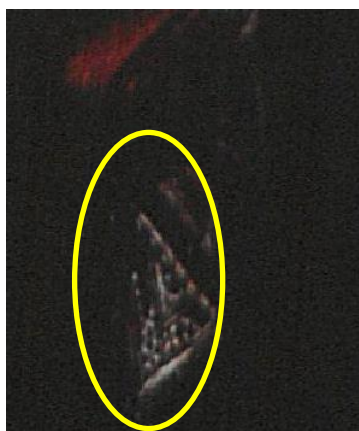


Figura 20: Lourenço de Salzedo, Pormenor do livro no interior da estante no *Retrato de D. Catarina de Áustria com Santa Catarina*, c.1552-1571, Convento da Madre de Deus, Lisboa

luz e movimento que o da pintura de D. João III.

No Museu Nacional de Arte Antiga, existem cópias dos retratos da Madre de Deus, também atribuídas a Lourenço de Salzedo (figuras 21 e 22). Estas cópias comparadas com as obras da Madre de Deus, são mais fracas na técnica de execução, com pinceladas imprecisas e incertas sem a atenção aos pormenores como nos quadros da Madre de Deus. No retrato de D. João III, o livro representado apresenta diferentes

¹²³ OLIVEIRA MARQUES, A.H. de, *op. cit.*, p. 156.

¹²⁴ MCMURTRIE, Douglas C., *O Livro: Impressão e fabrico*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, p. 107.

características, nomeadamente na encadernação, pintada a castanho, os fechos são cinzelados, aplicados com charneira, e o corte das folhas é dourado e cinzelado. De acordo com Maria Castro de Seixas, existe uma inscrição no corte de goteira: “S? R? IOAN”¹²⁵. No entanto, na nossa opinião é que a decoração seja apenas um cruzado. O “texto” é pintado a negro e vermelho, com inicial a vermelho, embora não se consiga verificar a letra. No



Figura 22: Lourenço de Salzedo, *Retrato de D. João III com São João Baptista* e pormenor do livro, c.1553-1578, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa

poder do Estado¹²⁶.

Nestes retratos-promessa, cuja procedência da estética veneziana por via flamenga, o objectivo é solicitar a intercessão divina na salvaguarda da linha de sucessão no trono.



Figura 21: Lourenço de Salzedo, *Retrato de D. Catarina de Áustria com Santa Catarina*, c.1553-1578, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa

entanto, não tem tanto movimento e luz como no quadro da Madre de Deus. No quadro de D. Catarina o livro apresenta-se cortado, sendo apenas visível parte do “texto” e da encadernação. O texto é composto a negro e a vermelho, o corte das folhas é dourado, e a encadernação é pintada a vermelho.

Para o pintor ao serviço da corte portuguesa de D. João III e de D. Catarina, assim como da corte espanhola, a questão da representação do corpo era fundamental na sua prática artística, uma vez que a construção de imagens estava ligadas à propaganda e ao

¹²⁵ SEIXAS Maria Margarida Faria Ribeiro da Cunha de Castro, *A Encadernação Manuelina a consagração de uma arte: estudo das suas características e evolução, em bibliotecas públicas portuguesas*, tese de Doutoramento, Facultad de Traducción y Documentación Departamento de Biblioteconomía y Documentación, Salamanca, 2011, p.680.

¹²⁶ BARROCAS, António José de Brito Costa, *op.cit.*, p.201.

3.2.3 São Luís rei de França

A pintura que retrata *São Luís rei de França*, que se encontra no Centro de Apoio Social de Runa, é atribuída a Gregório Lopes, e terá sido pintada por volta de 1530 (figura 23). Este painel retrata o monarca com um manto de arminho, ceptro e coroa reais, e numerosas flores-de-lis na indumentária. De acordo com José Alberto Carvalho, a semelhança fisionómica desta figura com os retratos oficiais de D. João III é surpreendente¹²⁷.



Figura 23: Gregório Lopes, *São Luís Rei de França*, c.1530, Centro de Apoio Social de Runa

Como temos trabalhado ao longo deste capítulo, existe um número de referências na literatura cronista, assim como de algumas pinturas e esculturas, de uma tradição de retratos régios da dinastia de Avis-Beja a representações religiosas, quer em representação do santo com o doador (capítulo 3.2), ou da família real em torno de uma representação devota (capítulo 3.2.2), quer segundo um modelo intrínsecas à própria iconografia da representação com a imagem do príncipe¹²⁸.

Mas, para além de ser representado com o ceptro e com a coroa, é também representado com o livro, que segura com a mão esquerda. Tal como se pode vislumbrar



Figura 24: Pormenor do livro, Gregório Lopes, *S. Luís rei de França*, c.1530, Centro de Apoio Social de Runa

na figura 24, o livro encontra-se aberto, apresentando uma encadernação preta, com o corte das folhas dourado, e com dois fechos metálicos em forma de coroa, sendo visível o fecho macho em forma de colchete, e o fecho fêmea em forma de coroa. Tendo em conta o contexto onde é retratado, deve ser interpretado como uma tarefa de grande sentido religioso, e o acto

¹²⁷ CARVALHO, José Alberto Seabra, *Gregório Lopes*, Lisboa, Edições Inapa, 2004, p.45.

¹²⁸ IDEM, *ibidem*, p.46.

de ler e de reflectir sobre ela apenas era permitido a quem detinha esse elevado grau de cultura. O livro, ao estar presente, reforça uma ideia de qualidade cultural e de riqueza espiritual, ajudando também a cristalizar o saber e a hierarquia desta personagem.

Frei Luís de Sousa, grande cronista de D. João III, ao comentar o régio infortúnio de ver irmãos e filhos herdeiros a morrer, comparou o monarca com S. Luís de França: «*Que se pode dizer, senão que queria o Senhor coroá-lo de grandes merecimentos, para lhe dar maior glória na outra vida, carregando-o de pesares quando maiores serviços fazia, estilo com que lemos que tratou antigamente a um São Luís, rei de França, que, sendo santo e muitas santas todas as empresas que cometeu, em nenhum permitiu que tivesse hora de prosperidade?*»¹²⁹. Já Francisco de Holanda refere que um São Luís rei de França «está bem e é lícito e conveniente serem ao natural pintados neste mundo»¹³⁰.

¹²⁹ IDEM, *ibidem*. Cf. SOUSA, Frei Luís, *Anais de D. João III*, Parte II, Livro I, Cap.IX, Lisboa, 1988, T.II, p.165.

¹³⁰ HOLANDA, Francisco, *op.cit*, p.15.

3.3 A tradição do Doador

3.3.1 Rainha D. Leonor (1458-1525)



Figura 25: Escola de Colónia, *Panorama de Jerusalém*, c.1517?, Museu Nacional do Azulejo, Lisboa

Como foi referido anteriormente, a pintura de retrato em Portugal, apesar das novas influências da arte italiana impulsionadas por Francisco de Holanda, durante a primeira metade do século XVI, de uma maneira geral permaneceu sob a forte influência da pintura flamenga, e confinada aos tradicionais limites da pintura religiosa. Os tipos de retratos mais comuns até à chegada de António Moro (1552) eram os retratos integrados de doador. Esta

tipologia é uma das mais comuns durante a segunda metade do século XV e todo o século XVI, aparecendo por norma em contexto devocional, e articula-se com a presença de um Santo patrono ou intercessor perante outras figuras santificadas. Numa primeira fase, os retratos ocupavam os exteriores das molduras dos murais, os volantes retabulares das pinturas, etc., mas já na segunda fase, os retratos integrados participam activamente nos episódios onde estão inseridos¹³¹.

A obra *Panorama de Jerusalém* (figura 25), representa episódios da Paixão de Cristo, de autor ainda desconhecido, cerca de 1517, actualmente no Museu Nacional do Azulejo, e proveniente do antigo convento de clarissas da Madre de Deus em Xabregas. Foi uma oferta do Imperador Maximiliano para a sua prima D. Leonor, mulher de D. João II e irmã de D. Manuel. Esta pintura, narra os episódios da *Paixão de Cristo*, e no canto inferior esquerdo do retábulo, vislumbra-se a representação da rainha D. Leonor, vulto singular da história portuguesa que atravessou quatro reinados, de joelhos em oração, diante de um *Livro de Horas*, vestida com um traje de viúva, semelhante ao de

¹³¹ FLOR, Pedro, *op.cit.*, p.94.

uma freira¹³². O livro pousa sobre um cendal branco, com a encadernação presumivelmente a couro e, estando aberto, possibilita a observação de uma tentativa de iluminura, no fólio verso, embora não se consiga identificar o tema devido às suas reduzidas dimensões, tal como se pode verificar no pormenor da figura 26. Esta representação terá sido colocada posteriormente ao restante conjunto do *Panorama*, uma vez que a figura apresenta contornos finamente desenhados, inexistência de sombras em redor das imagens, e os exames raio-x confirmam essa hipótese¹³³. Se por um lado, o artista nem sempre tinha acesso a um registo da imagem do seu encomendante, por outro, quando a obra chegava ao destino, era por vezes alterada pelo o seu novo dono, conferindo-lhe um cunho pessoal. Esta obra demonstra uma prática corrente na época¹³⁴.



Figura 26: Pormenor da Rainha D. Leonor e do livro, *Panorama de Jerusalém*, c.1517?, Museu Nacional do Azulejo, Lisboa

D. Leonor era uma leitora diligente de Breviários e Livros de Horas, reunindo um dos mais marcantes tesouros de arte sacra do seu tempo, cujos interesses e acção



Figura 27: Livro de Horas da Ordem de Santa Clara, Convento da Madre de Deus em Lisboa (antigo possuidor), c.1476-1500, Biblioteca Nacional de Portugal, fls.188v-189

mecenática, com importantes relações a Florença, passaram também pela cultura letrada e pela atenção prestada à recente invenção da arte tipográfica, possuindo uma extensa biblioteca, possivelmente uma das maiores colecções de livros do seu tempo, e certamente a mais vasta

reunida por uma personagem feminina¹³⁵. Este retrato de D. Leonor¹³⁶ demonstra

¹³² IDEM, *ibidem*, p.223. O retrato de D. Leonor integrado nesta obra, de acordo com os princípios da sociedade do século XVI, pode ser entendido como uma busca de perfeição espiritual que exigiam às viúvas boas virtudes e práticas de misericórdia para com os mais desfavorecidos, inspiradas na 1ª Epístola de São Paulo a Timóteo (1TM 5 1-5).

¹³³ FLOR, Pedro, «Representações de D. Leonor no Renascimento», in *Casa Perfeitíssima - 500 anos da fundação do Mosteiro da Madre de Deus 1509-2009*, Lisboa, Instituto dos Museus e Conservação, 2009, pp.51-52.

¹³⁴ IDEM, *ibidem*.

que apesar de ser uma das personagens mais ricas do país, assumiu uma vida de despojamento, constituindo na época, um dos grandes exemplos de uma vida laica em torno da espiritualidade e da oração pessoal, refugiando-se principalmente nos seus oratórios privados, em recorrentes leituras de obras litúrgicas¹³⁷. «*Tinha muitas horas de Oração, e outras no dia deputadas para a lição de livros espirituales, e devotos, e muita caridade com os pobres*»¹³⁸. Contudo, algumas encomendas da rainha são posteriormente censuradas pela contra-reforma tridentina e muitos dos seus livros litúrgicos seriam riscados, algumas páginas arrancadas, devido à sua violenta espiritualidade pela *Paixão*¹³⁹, que nunca mais encontrou um acolhimento tão apaixonado como durante a sua vida¹⁴⁰.

¹³⁵ SOUSA, Ivo Carneiro, *A Rainha D. Leonor (1458-1525): Poder, Misericórdia, Religiosidade e Espiritualidade no Portugal do Renascimento*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2002, p.889.

¹³⁶ Este retrato foi colocado posteriormente na obra, confirmado pelos exames realizados por raio-X, e executados em Portugal.

¹³⁷ IDEM, *ibidem*, p.5.

¹³⁸ IDEM, *ibidem*, p.88. Cf. BÉLEM, Frei Jerónimo de, *Chronica Serafica da Sancta Provincia dos Algarves da Regular Observancia de nosso Serafico Padre S. Francisco*, III, Lisboa, Mosteiro de S. Vicente de Fora, p.65-66.

¹³⁹ A devoção deste tema também está presente na xilogravura da obra *Vita Christi*. Da autoria de Ludolfo da Saxónia, impressa em Lisboa por Valentim Fernandes e Nicolau da Saxónia em 1495 encontra-se a representação de D. Leonor e de D. João II em atitude de oração, e o seu olhar dirige-se para o espaço que ocupam. Este retrato simbólico representa o culto prestado pela corte em submissão votiva a um Calvário.

¹⁴⁰ SOUSA, Ivo Carneiro, *op.cit.*, p.7.

3.3.2 Infante D. João (1502-1557)

De acordo com o fragmento *Da [Creação] dos Principes*, obra da autoria de António Pinheiro, mestre do príncipe D. João, a educação do príncipe herdeiro deve passar por uma cultura letrada, segundo a opinião de autoridades como Quintiliano, Avicena, Marsílio Ficino, e Plutarco. O exercício das letras é um elemento disciplinador, de sensatez, prudência, autoridade e de saber. De acordo com o mestre do príncipe D. João, uma criança de 7 anos tem que possuir um certo discernimento, no que diz respeito à religião, e aos 12, as letras não devem apresentar qualquer dificuldade¹⁴¹. No entanto, existiam diferentes atribuições aos mestres, como por exemplo, D. Manuel, que encarregou o seu capelão, Álvaro Rodrigues, para ensinar o príncipe a ler a doutrina cristã¹⁴². Esta tábuia do *Príncipe D. João e São João Baptista* do designado *Tríptico dos Infantes*, cerca de 1515-1518, é geralmente atribuída ao Mestre da Lourinhã, e encontra-se actualmente no Museu Nacional de Arte Antiga. Fez parte de um grande retábulo no Mosteiro Real de Nossa Senhora da Serra em Almeirim, onde estava retratado D. Manuel e os infantes seus filhos. Contudo, apenas subsistiram os quadros de D. João e de D. Henrique. Neste painel, encontra-se representado o príncipe D. João, o futuro D. João III, com o seu patrono, São João Baptista, num momento de oração (figura 28). O santo encontra-se de pé, apoiando a sua mão direita sobre o ombro do príncipe, uma mão de solidariedade e de conforto, e na esquerda segura o livro fechado com o cordeiro de Deus, símbolos inequívocos das prédicas no deserto¹⁴³. Este livro é



Figura 28: Mestre da Lourinhã, *Príncipe D. João e São João Baptista* do chamado *Tríptico dos Infantes*, c.1515-1518, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa

¹⁴¹ BUESCU, Ana Isabel, *Imagens do príncipe: Discurso normativo e representação (1525-1549)*, Lisboa, Edições Cosmos, 1996, pp.92-93.

¹⁴² Este ensino era feito através do recurso a silabários e cartilhas manuscritas, numa época em que se começou a editar estas obras de iniciação à aprendizagem. Cf. BUESCU, Ana Isabel, *Na corte dos reis de Portugal: saberes, ritos e memórias: estudos sobre o século XVI*, Lisboa, Edições Colibri, 2010, p.30.

¹⁴³ FLOR, Pedro, *op.cit.*, p.243.



Figura 29: Pormenor do livro de São João Baptista, Mestre da Lourinhã, *Príncipe D. João e São João Baptista* do chamado *Tríptico dos Infantes*, c.1515-1518, Museu Nacional de Arte Antiga

dogenuflexório, coberto de damasco lavrado, sobre o qual se encontra aberto um livro de orações¹⁴⁴, que assenta numa almofada preta protegida por um tecido violáceo (figura 30).

O olhar do jovem príncipe dirige-se para fora do espaço em que ocupa, indicando a ausência do objecto da sua devoção. O livro encontra-se aberto, acompanhando um momento de devoção e reflexão que a leitura requer. Mas também pode significar a necessidade de leitura da verdade revelada, e importância do conhecimento escrito que o livro guarda e transmite, pois a palavra e sua leitura é reconfortante. É de realçar que não é visível qualquer iluminura, embora pareça que no fólio esquerdo exista uma tentativa por parte do pintor em dar a ilusão de iluminura através da utilização de cor azul, e o “texto” é realizado apenas por pequenas pinceladas de cor castanha (figura 30). Apesar de não existir nenhum rigor em relação ao “texto”, o corte das folhas é decorado a ouro com brocado em forma ziguezagueante, embora comparada com o livro de São João Baptista é menos rico em pormenor.

Nesta obra, o livro une os dois personagens, que se encontram através das palavras inscritas no livro, mas é também um retrato de fé. Ambos os livros presentes no quadro, são tão importantes como a restante imagem.



Figura 30: Pormenor do livro do Príncipe D. João, Mestre da Lourinhã, *Príncipe D. João e São João Baptista* do chamado *Tríptico dos Infantes*, c.1515-1518, Museu Nacional de Arte Antiga

¹⁴⁴ BATÓREO, Manuel, *Pintura Portuguesa do Renascimento: O Mestre da Lourinhã*, Lisboa, Caleidoscópio, 2004, p.114.

3.3.3 Um desconhecido no retrato de doador

Na obra *Fons Misericordiae, Fons Vitae, Fons Pietatis* (figura 31), que se encontra na Santa Casa da Misericórdia do Porto, datada entre 1518-1521, encontramos a família real representada numa composição religiosa. Esta pintura representa Cristo crucificado, com o lado direito ferido pela lança, onde jorra o sangue redentor¹⁴⁵. Este é o sangue de Cristo derramado pelo perdão dos pecados da humanidade, é a Fonte da Vida: «quem beber do meu sangue terá a vida eterna» (Jo 6, 54). Em redor da Fonte da Vida (*Fons Vitae*), encontram-se mais de trinta personagens em atitude de adoração e contemplação, onde no primeiro plano destaca-se a figura do rei D. Manuel I e de sua mulher, os primeiros a receber a aura celeste, ladeados pelo príncipe, os infantes e as infantas¹⁴⁶. Após a família real, segue-se o Bispo, e de acordo com Pedro Dias, o encomendante da obra, D. Pedro da Costa¹⁴⁷. Algumas identidades destas personagens ficam por responder. Magalhães Basto defende que os trezes homens que estão junto aos bispos são membros da Mesa da Misericórdia, e o mais



Figura 31: *Fons Misericordiae, Fons Vitae, Fons Pietatis*, c.1518-1521, Misericórdia do Porto, Porto



Figura 32: Pormenor do livro, *Fons Misericordiae, Fons Vitae, Fons Pietatis*, c.1518-1521, Misericórdia do Porto, Porto

idoso, o seu Provedor. Este segura um

livro, tal como se pode verificar no circulo amarelo da figura 31. Este livro encontra-se entreaberto, com o polegar da mão direita a marcar um fólio. De

encadernação vermelha, com fecho metálico em forma de escudo no centro,

apresenta o corte das folhas pintados a dourado (figura 32). Se efectivamente for o

¹⁴⁵ CASIMIRO, Luís Alberto, «Pintura e Escultura do Renascimento no Norte de Portugal», in *Revista da Faculdade de Letras Ciências e Técnicas do Património*, Porto, 2006-2007, I Série, vol. V-VI, p.103.

¹⁴⁶ DIAS, Pedro, «Fons Vitae da Misericórdia do Porto», in *Tesouros da Misericórdia do Porto*, Porto, C.N.C.D.P., 1995, p.65.

¹⁴⁷ Cf. DIAS, Pedro, «O Mecenato do Bispo Quinhentista D. Pedro da Costa em Espanha e Portugal», in *As Relações Artísticas entre Portugal e Espanha na Época dos Descobrimentos*, Coimbra, 1987, pp.469-490.

Provedor, este pode ser o livro do Compromisso, ou então, o mais provável, é que seja uma personagem imaginária, e o livro represente um livro de orações. Seja qual for o livro, a verdade é que esta é a única personagem nesta obra que se encontra assim representada.

3.3.4 Uma doadora desconhecida?

Tal como acontece na obra *Pentecostes* do Museu Alberto Sampaio, pintura que será analisada no capítulo 4, ou no *Panorama de Jerusalém*, anteriormente analisada, na obra a *Virgem com o Menino, Santa Ana, São José e Doadora*, cerca de 1540-1560, proveniente do antigo convento de clarissas dedicado a Nossa Senhora da Esperança em Lisboa, actualmente no Museu Nacional de Arte Antiga, a figura da doadora foi colocada posteriormente¹⁴⁸.



Figura 33: *Virgem com o Menino, Santa Ana, São José e Doadora*, c.1540-1560, Museu Nacional de Arte Antiga

A reedificação quinhentista deste edifício deveu-se ao mecenato de D. Joana de Eça, camareira da rainha D. Catarina. De acordo com Adriano de Gusmão, a encomenda do retábulo seria da responsabilidade de D. Joana, nos finais da década de 60 do século



Figura 34: Pormenor do livro, *Virgem com o Menino, Santa Ana, São José e Doadora*, c.1540-1560, Museu Nacional de Arte Antiga

XVI, tendo em conta o estilo e a idade que a retratada aparenta. Apesar de o retábulo ter pertencido ao recheio artístico daquele mosteiro e relevância mecénica de D. Joana de Eça, não são dados suficientes para afirmar que este é um retrato da camareira real. No entanto, podemos assegurar que a figura retratada é uma viúva, e não uma freira, uma vez que o traje negro é diferente do hábito das monjas clarissas. Este retrato encontra-se no primeiro plano, ao lado de Santa Ana, de joelhos e de mãos postas, com um olhar vago e distante, notando-se que a doadora é uma senhora com muita idade, devido aos vários sinais presentes no rosto. Esta tipologia de retrato é bastante usual da pintura flamenga, que consiste no doador

¹⁴⁸ FLOR, Pedro, *op.cit*, p.291.

orar de joelhos num contexto religioso, tal como acontece nas obras analisadas anteriormente, embora a obra se articule com elementos italianizantes.

À sua frente encontra-se um livro iluminado pousado no chão¹⁴⁹, de encadernação a couro com dois fechos metálicos. Este é um dos poucos livros que não estão numa estante-genuflexório ou numa banquetta, embora não toque directamente no chão, pois a proteger encontra-se um tecido ornado em tons de negro e cinzento-escuro. Na obra *Cristo despedindo-se da Virgem* (n.º de inv. 1898), que se encontra nas reservas do Museu Nacional de Arte Antiga, e que inclui outro retrato de D. Joana de Eça, ilustra o texto do livro de orações, retrato no solo, em frente à doadora na obra *a Virgem com o Menino, Santa Ana, São Joaquim e Doadora*. Jane Bordin, no seu estudo conseguiu proceder à análise do texto, que se encontra em latim arcaico, e corresponde a cenas da Paixão de Cristo¹⁵⁰:



Figura 35: Pormenor da iluminura da Aparição de Cristo à Virgem, *Virgem com o Menino, Santa Ana, São José e Doadora*, c.1540-1560, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

Figura 36: Martin Schongauer, *Noli me tangere*, c.1470-1474, University of Wisconsin - Madison Libraries

Fólio esquerdo:

*En tibi purpureo qui p(r)o te illusus Anae actu
Ca(e)teraque humani passus ludibria regni est:
Sed quem dum Regem castrense more
Salutant inuiti Regem Regum Dominumque fatentur*

Eis que perante ti foi posto em írisão por acto autoritário de Anás
E sofreu insultos de um reino humano;
Mas se saúdam tal rei à maneira castrense,
São forçados a confessá-lo como Rei e Senhor dos senhores

¹⁴⁹ Cf. BORDIN, Jane Mary Ayres, «*Tota Pulchra*»: Doutrina, Culto e Iconografia da Imaculada Conceição na Arte Luso-Brasileira, dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Volume I, 2002, p.157. FLOR, Pedro, *op.cit*, pp.291-292.

¹⁵⁰ IDEM, *ibidem*, p.185.

Fólio direito:

*En caeli Regina Graui quae
Squallida lustu haeserar ante
Cruci qu(a)equae ut*

Discrimini tanto [...]

Eis a rainha do Céu que abatida
Em luto profundo
Se agarra antes à cruz e que a tão grande
Momento de perigo [...]

O texto no fólio esquerdo consiste no final de uma narrativa inspirada nos episódios da *Paixão*. Para o texto do fólio direito, embora esteja incompleto, podemos aferir que se refere a um tipo de espiritualidade baseada na humanidade de Cristo ligada à sua Paixão, bastante desenvolvida no centro e norte da Europa, que é confirmada através da iluminura. Esta iluminura remete para o episódio da *Aparição de Cristo à Virgem*. Este tema é descrito na *Legenda Dourada*, como o momento em que Cristo, após a sua Ressurreição, aparece diante da sua mãe para a poder consolar. É de destacar que ambos os textos são pintados a dourado, e possuem uma cercadura ornada dourada na margem de cabeça, na margem do fólio direito, e na margem da guarda do fólio esquerdo.

Este texto ao ser retratado no livro, esclarece o sentimento de devoção que inspirou a encomenda, espírito que é igualmente simbolizado pelo cacho de uvas e pelo Menino.

3.3.5 S. Brás e os Doadores

Na figura 37, observamos S. Brás «de pé, no centro de uma edícula de colunas clássicas, assentes em altos socos, decorados com grotescos»¹⁵¹. A figura do santo segue o exemplo de Santo



Figura 37: Mestre de Abrantes, *S. Brás e Doadores*, c.1550-1560, Igreja do Arco da Calheta, Funchal

Ambrósio, da série de painéis existentes em Runa, que falaremos

no capítulo 4.9.4.2. De luvas vermelhas, sobre as quais ostenta diversos anéis, com a mão direita a abençoar, enquanto que na esquerda segura um báculo vermelho, e o livro aberto. Este livro apresenta o texto a negro, apenas com uma linha a vermelho, marcada por grossas linhas, com o corte das folhas pintado a dourado, e ao centro um fecho metálico, tal como se pode verificar na figura 38.



Figura 38: Pormenor do livro de S. Brás, Mestre de Abrantes, *S. Brás e Doadores*, c.1550-1560, Igreja do Arco da Calheta, Funchal

Os dois doadores encontram-se ajoelhados nos dois lados do quadro, e por detrás deles, a cortina da edícula entreabre-se de forma assimétrica, esvoaçando dos dois lados dos

doadores¹⁵². O doador, está sobriamente vestido de escuro com uma gola branca e punhos folhados, e à sua frente encontra-se um livro de orações aberto, e pousado sobre um genuflexório. De encadernação preta, com o corte das folhas pintado a ouro, o livro apresenta um “texto” a negro. A inicial do fólio direito será presumivelmente a letra «G», e o subtítulo está pintado a vermelho. Também é de destacar a presença de marcadores, um vermelho e três dourados, que assinalam as passagens mais



Figura 39: Pormenor do livro do Doador, Mestre de Abrantes, *S. Brás e Doadores*, c.1550-1560, Igreja do Arco da Calheta, Funchal

¹⁵¹ CAETANO, Joaquim Oliveira Caetano, *O que Janus via. Rumos e Cenários da Pintura Portuguesa. 1535-1570*, dissertação de Mestrado apresentada à FCSH da Universidade Nova de Lisboa, 1996, p.219.

¹⁵² PESTANA, Maria Isabel da Câmara Santa Clara Gomes, *Das coisas visíveis às invisíveis: Contributo para o Estudo da Pintura Maneirista na Ilha da Madeira (1540-1620)*, Tese de Doutoramento apresentada à Universidade da Madeira, Funchal, 2004, p.180.

importantes do livro.

Já o livro da sua mulher, encontra-se fechado e pousado sobre um genuflexório, coberto por um panejamento branco, que cai em sucessivas pregas quebradas,



Figura 40: Pormenor do livro da Doadora, Mestre de Abrantes, *S. Brás e Doadores*, c.1550-1560, Igreja do Arco da Calheta, Funchal

características do Mestre de Abrantes¹⁵³. Este livro, apresenta uma encadernação a couro, com o corte das folhas pintados a dourado, e com dois fechos metálicos em forma de coroa.

Sabemos que o livro tem um peso cultural e uma carga mítica, caracterizando hábitos e costumes, e reflecte a imagem de quem lê, ou o detém. Nesta obra, apesar de todas as personagens surgirem retratadas com o livro, existe uma hierarquia que é realçada pela forma como este é apresentado. Em primeiro, S. Brás, pela sua santidade, a seguir o Doador, pela sua posição social, que é demonstrada pelo livro aberto, pois detém o poder e o conhecimento de ler as palavras do santo, e finalmente a mulher, representada com o livro, «pois as mulheres como primeiras educadoras não deveriam ser ignorantes»¹⁵⁴, embora ele se apresente fechado.

¹⁵³ IDEM, *ibidem*.

¹⁵⁴ SANTOS, Maria Helena Carvalho dos, *O retrato do livro*, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Estudos do Século XVIII, 2000, pp.131-132.

Capítulo 4: Representação do livro na pintura devocional

4.1 A pintura devocional

Na primeira metade do século XVI, a imagem devocional, que tinha como objectivo responder às necessidades espirituais da sociedade, foi impregnada pela *devotio moderna*, e utilizada pela arte que a reforma católica defendia, a partir de meados do século XVI, no seu esforço catequético e de missão¹⁵⁵.

Os modelos sagrados do comportamento social organizavam-se à volta de quatro núcleos temáticos: *A vida da Virgem*, a *infância de Jesus*, a *Paixão de Cristo*, e as *vidas dos Santos*.

A *Vida da Virgem* coloca Maria no centro de todos os intercessores, mas quando surge associada aos episódios da *infância de Jesus* torna-se modelo de mãe e mulher, inacessível na sua *Imaculada Conceição*¹⁵⁶ como modelo de virtudes e de relação afectiva entre mãe e filho¹⁵⁷.

O outro grupo, a *Paixão de Cristo*, teve um grande impacto social, não só pelo reforço da fé, retirando deste modelo o sacrifício pela Salvação da Humanidade através da dramatização dos passos da *Paixão*, como pela exteriorização dos sentimentos desencadeados (compaixão, horror, piedade).

A representação do *Julgamento das Almas* (ver figura 41), célebre pintura existente no Museu Nacional de Arte Antiga, do antigo convento de São Bento da Saúde em Lisboa, cerca de 1525-1550, autor desconhecido, indica-nos que o destino da alma deve-se ao comportamento em vida, traduzindo-se em primeiro lugar aos castigos/penas pelos pecados cometidos (a gula, a ganância, a luxúria, a ira, a inveja, a vaidade, a preguiça).



Figura 41: Mestre de 1549 (?), *Julgamento das Almas*, c.1525-1550, Museu Nacional de Arte Antiga

¹⁵⁵ PEREIRA, Fernando António Baptista, *Imagens e Histórias de Devoção: Espaço, Tempo e Narrativa na Pintura Portuguesa do Renascimento (1450-1550)*, tese de Doutoramento, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, I Volume, Lisboa, 2002, pp.71-72.

¹⁵⁶ Ao longo do século XVI que se consagra este importante culto mariano.

¹⁵⁷ IDEM, *ibidem*, p.72.



Figura 42: Pormenor dos livros, Mestre de 1549 (?), *Julgamento das Almas*, c.1525-1550, Museu Nacional de Arte Antiga

Esta pintura é uma imagem complexa e sincrética de paradigmas de representação pictural que tanto se inscrevem na tradição tardo-medieval dos Juízos Finais, como também se projecta em formulários futuros da pintura tardo-maneirista e barroca. Inscreve-se em três registos horizontais: os três graus do percurso ascensional das almas eleitas¹⁵⁸. O julgamento, onde se encontra toda a vida dos fiéis registada nos livros de tabeliães (figura 42), um de encadernação vermelha, os outros três de encadernação negra, numa assimilação da justiça terrena e divina. São Miguel e o diabo discutem com a Alma o balanço da sua própria vida e o concomitante prémio ou castigo merecido (figura 43). Lúcifer confere um livro no qual se devem encontrar o destino da alma em juízo, ou então livros cuja leitura é condenada pela Igreja. Outros livros encontram-se aos seus pés, todos fechados e de encadernações diferentes. O que se encontra no chão apresenta uma encadernação em couro, o outro ostenta uma encadernação de solapa, um em encadernação vermelha, e o último exhibe uma encadernação a negro. Nestes dois últimos livros, observa-se o corte das folhas pintadas a ouro, sendo que o último também vislumbra-se dois fechos metálicos em forma de colchete. Atrás do diabo destaca-se mais um livro fechado de encadernação a couro (figura 43).

Do lado direito da composição, encontra-se o Purgatório, onde um dos anjos segura com a sua mão direita um livro dos tabeliães, verificando quais as almas que sairão deste estado intermédio (figura 44).

À esquerda, no inferno, acolhendo um anjo das almas que já expiraram os seus pecados, «naquele irremediavelmente lançada uma outra com pena na orelha e um tinteiro atado ao antebraço, figura que pelos seus atributos já foi entendida como personificação de um letrado»¹⁵⁹ (figura 45).



Figura 43: Pormenor dos livros, Mestre de 1549 (?), *Julgamento das Almas*, c.1525-1550, Museu Nacional de Arte Antiga

¹⁵⁸ CARVALHO, José Alberto Seabra, *op.cit.*, p.104.

¹⁵⁹ IDEM, *ibidem*. Cf. MARKL, Dagoberto, «O Julgamento das Almas do Museu de Arte Antiga», in *Prelo*, Lisboa, n.º1, Outubro-Dezembro 1983, pp.85-104.



Figura 44: Pormenor do livro, Mestre de 1549 (?), *Julgamento das Almas*, c.1525-1550, Museu Nacional de Arte Antiga

A importância dada à morte deve-se à valorização da vida numa conduta cristã, e responsabilidade do cristão em todos os seus actos. Nas gravuras importadas, é frequente ver-se ilustrado, nomeadamente em incunábulos, miniaturas e Livros de Horas, sem falar na História Sagrada e na *Lenda Dourada*, todo o código de comportamento do bom cristão, não esquecendo também dos vários livros e guias de espiritualidade, disponíveis nos mais conceituados livreiros. Este código referia o número, o lugar, o tipo e a ocasião das orações, assim como a prática das virtudes, a enumeração dos pecados e das tentações, e as respectivas

penitências, com o intuito de «controlar as actividades dos corpos sociais, particularmente dos estratos empenhados na governação, pelo espelho de virtudes que toda a sua conduta deveria pressupor»¹⁶⁰.

No último grupo, encontram-se modelos simples de martirologio, fundamentais para as virtudes morais, como também dos ideais neo-cruzadísticos da expansão portuguesa, ou de cultos enraizados nas necessidades da população: a protecção dos vários grupos socioprofissionais em cultos como Santa Catarina, São Pedro, entre outros; a luta contra as doenças, como São Brás, Santo Antão, Santa Ágata, ou Santa Luzia, ou ainda, a intercessão de empresas bélicas nos cultos de Santo António e de São Vicente¹⁶¹.



Figura 45: Pormenor do livro, Mestre de 1549 (?), *Julgamento das Almas*, c.1525-1550, Museu Nacional de Arte Antiga

¹⁶⁰ PEREIRA, Fernando António Baptista, *op.cit*, pp.74-75.

¹⁶¹ IDEM, *ibidem*.

4.2 Ciclo de Maria

4.2.1 Santa Ana, a Virgem e Santa Isabel



Figura 46: Francisco de Campos, *Santa Ana, a Virgem, e Santa Isabel*, c.1570, Museu da Sé Évora

No Museu de Arte Sacra da Catedral eborense, encontra-se um conjunto de cinco pinturas oriundas das suas capelas laterais, dedicadas aos seguintes temas: *Epifania*, *Baptismo de Cristo*, *Última Ceia*, *Santa Ana, a Virgem e Santa Isabel* e uma outra com representação de *Santo Amaro, São Bento e São Romão*¹⁶².

A obra de Francisco de Campos, transmite uma essência maneirista dominante na Europa, revelando a compreensão deste fenómeno criativo, produzindo uma obra original

e moderna, que faz eco na dimensão sociocultural de um tempo de mudança¹⁶³.

Em *Santa Ana, a Virgem e Santa Isabel*, é notória uma descontinuidade aos cânones tradicionais, nomeadamente no alongamento excessivo e robustez de Santa Ana, em contraste com a fragilidade de Maria, e com a delicadeza de Santa Isabel, cujo corpo dobrado em atitude humilde, permite a visualização de um casario¹⁶⁴. Um dos aspectos que denuncia a sua mão em termos estilísticos é «a proliferação de livros, cujas páginas abertas evidenciam um cuidado especial no tocante à decoração das capitulares, bem como às encadernações e fechos dos que se encontram fechados»¹⁶⁵, despertando o olhar do observador para o ouro lavrado da estante. Por detrás de Santa Ana, destacam-se dois livros; um que se encontra fechado, em encadernação carteira,



Figura 47: Pormenor dos livros, Francisco de Campos, *Santa Ana, a Virgem, e Santa Isabel*, c.1570, Museu da Sé Évora

¹⁶² DESTERRO, Maria Teresa Ribeiro Pereira, *Francisco de Campos (c.1515-1580) e a Bella Maniera, entre a Flandres, Espanha e Portugal*, tese de Doutoramento apresentada à Universidade de Lisboa, volume II, 2008, p146.

¹⁶³ IDEM, *ibidem*, p.124.

¹⁶⁴ IDEM, *ibidem*, p.158.

¹⁶⁵ IDEM, *ibidem*, p.159.



Figura 48: Pormenor do livro, Francisco de Campos, *Santa Ana, a Virgem, e Santa Isabel*, c.1570, Museu da Sé Évora

decorada a linhas negras verticais, onde é visível uma tentativa de inicial, embora não se consiga identificar a letra, e com uma fita que serve de fecho; e o outro encontra-se aberto com o texto a negro e dourado, onde se destaca uma inicial com a letra maiúscula «D»

(figura 47).

Na figura 48, vislumbra-se o pormenor da estante, onde se encontra em primeiro plano um livro aberto, onde o texto é marcado por linhas a negro e vermelho no fólio direito, e no fólio esquerdo destaca-se um desenho no interior de uma cercadura, sugerindo uma ilustração. É também de realçar que a meio dos fólhos encontra-se um fino marcador, e o corte das folhas é pintado a dourado e vermelho.

No interior da estante (figura 49), é possível observar três livros, dois guardados na horizontal, e um na vertical. O primeiro livro, apresenta-se com uma encadernação vermelha, com decoração na capa em ferragens douradas, e com um dos fechos metálicos visíveis em forma de coroa. Também é visível o corte das folhas pintado em tons de cinza. O segundo livro, apresenta uma encadernação verde, com o corte das folhas pintado a vermelho, e com um fecho metálico ao centro em forma de colchete. Finalmente, o último livro apresenta uma encadernação negra, com a lombada visível ao observador, onde se destaca uma pequena decoração a dourado.



Figura 49: Pormenor dos livros, Francisco de Campos, *Santa Ana, a Virgem, e Santa Isabel*, c.1570, Museu da Sé Évora



Figura 50: Pormenor dos livros, Francisco de Campos, *Santa Ana, a Virgem, e Santa Isabel*, c.1570, Museu da Sé Évora

Junto à estante, ainda se destacam mais dois livros (figura 50), um de encadernação verde, cuja capa se encontra decorada com ferragens douradas, com o corte das folhas cinzelado a dourado, e com um dos fechos metálicos visíveis em forma de colchete. Finalmente, o último livro apresenta uma encadernação a couro, com decoração na capa, embora não seja possível identificar,

uma vez que este livro está cortado pelas vestes de Santa Ana, e com um dos fechos metálicos visíveis em forma de colchete.

Esta obra representa uma espécie de *vanitas*, cuja «representação simbólica do mundo espiritual associado a cada uma das três santas, sinónimo de uma evoluída cultura alegórica acessível apenas a um núcleo restrito de eruditos, maioritariamente eclesiásticos, para além dos quais se contaria, naturalmente, Francisco de Campos»¹⁶⁶.

¹⁶⁶ IDEM, *ibidem*.

4.2.2 Anunciação

De acordo com os Evangelhos, o episódio da *Anunciação* apresenta duas personagens que dialogam num cenário secundário. No entanto, a sua representação é bastante complexa em termos plásticos, pois como não existem elementos escritos nas Sagradas Escrituras, o local onde acontece a Saudação Angélica, os artistas criaram cenários, baseando-se nos livros apócrifos, e representaram personagens, como Deus Pai, Filho e a pomba, símbolo do Espírito Santo¹⁶⁷.

A jovem Maria é representada em duas variantes iconográficas: num cenário exterior, onde se dirige a um poço ou a uma fonte para buscar água, ou no interior, a fiar a púrpura para o véu do templo de Jerusalém. No entanto, a partir do século XII, na pintura ocidental, e sobre a influência dos padres da Igreja, a jovem é representada com um livro ou à leitura do livro (de Isaías ou de orações). Esta transição, consolida-se no século XIII, por influência das *Meditationes Vitae Christi*, enquanto na arte bizantina, o livro só foi introduzido a partir do século XVI¹⁶⁸.

Na sociedade contemporânea de Jesus, a educação dos filhos, até sensivelmente aos quatro anos de vida, era da responsabilidade da mãe, que se mantém com a filha, enquanto o filho passa para o encargo do pai, com quem começa a aprendizagem de um ofício. Na acção educativa, a transmissão do saber era feita oralmente, e não por meio de livros.

A partir de meados do século XII, quando os pintores passaram a representar a jovem Maria com um livro, destacaram três aspectos: o gosto e divulgação dos Livros de Horas entre as classes mais ricas; a influência dos Evangelhos Apócrifos, que descrevem Maria assídua à meditação e à oração, apesar de nenhum texto referir a leitura como ocupação específica; e a importância dos sermões, principalmente a de S. Bernardo, que refere a Virgem em atitude orante no momento da Saudação¹⁶⁹.

O livro é um elemento simbólico com um carácter polissémico, e por isso, a sua interpretação deve ser feita com prudência nos mais diversos contextos. Em termos de representação, o livro «fechado» significa matéria virgem, enquanto o livro «aberto» a

¹⁶⁷ CASIMIRO, Luís Alberto Esteves dos Santos, *A Anunciação do Senhor na pintura quinhentista portuguesa (1500-1550) análise geométrica, iconográfica e significado iconológico*, tese de Doutoramento apresentada à Universidade do Porto, 2004, p.71.

¹⁶⁸ RÉAU, Louis, *Iconografia del arte Cristiano. Iconografia de la Biblia-Nuevo Testamento*, Tomo I, Vol. 2, p. 188.

¹⁶⁹ CASIMIRO, Luís Alberto Esteves dos Santos, *op. cit.*, p.440.

matéria fecundada, sendo igualmente símbolo da sabedoria, ciência e cultura¹⁷⁰. Apesar destas interpretações, em que Maria é representada como uma mulher sábia e conhecedora das Sagradas Escrituras, o livro que a jovem segura contém um significado muito específico. Se o livro estiver fechado nas mãos de Maria, pode indicar o momento de meditação ou de oração, ou que a Virgem terminou a leitura de uma passagem, ou oração, e medita sobre a mesma. Se o livro estiver aberto, representação introduzida a partir do século XV, sobre os joelhos de Maria, numa banquetta ou numa estante-genuflexório, é porque a jovem *Anunciada* estava ocupada na leitura no momento da chegada do Anjo Gabriel¹⁷¹.

Nas pinturas da *Anunciação*, o livro sempre foi representado com o formato de códice, e não no formato rolo utilizado para a Torah na época de Maria, pois o objectivo é destacar a mensagem; a Virgem estava em oração e meditação dos textos proféticos que anunciavam a chegada do Messias, profecia que seria cumprida por ela. Esta ideia prolonga-se durante séculos, tornando-se praticamente a única tipologia representada pelos pintores, mesmo após a reforma tridentina, onde aliás se assiste ao reforço desta tipologia quer por pintores, quer por tratadistas¹⁷².

Através da análise das pinturas, foi possível verificar que os artistas nem sempre representam o mesmo livro, sendo que, em alguns casos optam por representar as Sagradas Escrituras, outros um Livro de Horas, ou um Breviário. De acordo com a tradição patrística, a jovem Maria estava a ler a passagem de Isaías «Pois ficai sabendo que Javé vos dará um sinal: A jovem concebeu e dará à luz um filho, e chamá-lo-á Emanuel» (Is 7,14), e em algumas pinturas, as palavras iniciais são perfeitamente visíveis: *Ecce virgo concipiet...*(Is 7,14).

No tema da *Anunciação*, os artistas procuram enriquecer os livros com alguns detalhes, nomeadamente iluminura, e noutros casos com capitais que permitem, por vezes, identificar o livro que a Virgem sustenta. Também a sobreposição de livros, ou a cor das encadernações alteram-se de pintor para pintor, podendo ser uma alusão ao Antigo e ao Novo Testamento.

¹⁷⁰ MORALES Y MARIN, Jose Luis, *Diccionario de Iconologia e Simbologia*, Madrid, editora Taurus, 1984, p. 208.

¹⁷¹ CASIMIRO, Luís Alberto Esteves dos Santos, *op. cit.*, p.345.

¹⁷² IDEM, *ibidem*, p.449.

4.2.2.1 Mestre do Antigo Retábulo da Sé de Évora



Figura 51: Mestre do Antigo Retábulo da Sé de Évora, *Anunciação*, c.1500, Museu de Évora

Na obra do mestre do Antigo Retábulo Flamengo da Sé de Évora, c.1500, actualmente no Museu de Évora, verifica-se que a jovem Maria está no lado esquerdo do painel, ajoelhada defronte de uma estante, com a cabeça virada em direcção ao Anjo, demonstrando a clara influência da pintura flamenga. A mão direita ergue-se diante do peito, com a palma virada para o observador, e a esquerda segura um dos fólios do livro (figura 51).

O Anjo Gabriel surge no lado direito do painel, por trás da Virgem, num nível mais elevado, sendo representado de pé inclinado na direcção de Maria. Com

a mão esquerda segura o ceptro, e com a mão direita aponta em direcção à pomba do Espírito Santo. Nesta mesma mão destaca-se uma filacteria em caracteres

góticos, pintados a ouro, formando um longo “S”: *Ave gracia plena dominus tecum*. A Pomba do Espírito Santo, parece pairar sobre a cabeça de Maria.

Esta *Anunciação* está repleta de objectos, destacando-se o livro, a estante, dois painéis moldurados nas ilhargas, e por detrás da Jovem Anunciada, junto à parede do fundo, encontra-se um banco de madeira, coberto por um resguardo vermelho, e duas almofadas da mesma cor. Todos os objectos que ladeiam o dossel, são ocultados pela figura do Anjo Gabriel, no entanto, podemos identificar uma jarra com um caule de açucenas, um castiçal metálico, dois livros de orações apoiado num possível porta-penas, e um guarda-pó de um pequeno armário junto à cabeceira da cama, que embora seja de reduzidas dimensões, destacámos com um círculo na figura 51.

De acordo com Dagoberto Markl, este livro é um breviário decorado ao gosto da escola ganto-brugense¹⁷³. O códice iluminado, apresenta um breve texto no fólio direito. No verso do fólio esquerdo, Luís Alberto Casimiro conseguiu identificar a figura do rei

¹⁷³ Cf. MARKL, Dagoberto, *Livro de Horas de D. Manuel. Estudo introdutório*, Lisboa, Crédito Predial Português/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, pp. 32, nota 1.

David com as mãos erguidas e de joelhos, tendo ao seu lado a harpa com o respectivo estojo colocada no chão¹⁷⁴, tal como se verifica no primeiro círculo da figura 52.

Ao contrário das obras anteriores, o livro pousa directamente na estante, sendo que o corte das folhas está pintado a ouro, e é encadernado a couro acastanhado, possuindo dois fechos metálicos, sendo apenas um deles visível ao observador.

Na estante, podemos observar dois painéis moldurados nas ilhargas, e duas aberturas desiguais, sendo que a primeira mostra um livro encadernado a couro, com apliques metálicos nos cantos, e um fecho ao centro. Por detrás do Anjo, encontra-se um suporte que serve de receptáculo a uma vela e um pequeno livro de orações de encadernação acastanhada, com dois fechos. Estes objectos encontram-se sobre um tecido branco, possivelmente um guarda-pó.

Em relação aos aspectos simbólicos, destacamos a representação do rei David no códice de Maria, dado que surge pela primeira vez no nosso corpus de trabalho. Foi ao unificador do povo de Israel, que Deus prometeu que o salvador do seu povo seria descendente da sua casa (Samuel 2,7: Crónicas, 1,11-14,) sendo que a sua representação alude exactamente a esta promessa. O filho de Deus, concebido por Maria, é descendente do rei David: «O Senhor Deus vai dar-lhe o trono de seu pai David [...]» (Lc 1,32). Através deste pequeno detalhe, o artista conseguiu introduzir uma referência directa dos textos, consolidando o Antigo e o Novo Testamento, uma vez que o Novo cumpre as Promessas do Antigo, mentalidade proveniente da Patrística e profundamente enraizada na Idade Média e no Renascimento.



Figura 52: Pormenor dos livros, Mestre do Antigo Retábulo da Sé de Évora, *Anunciação*, c.1500, Museu de Évora

¹⁷⁴ CASIMIRO, Luís Alberto Esteves dos Santos, *A Anunciação do Senhor na pintura quinhentista portuguesa (1500-1550) análise geométrica, iconográfica e significado iconológico*, vol. II, pp. 1217.

4.2.2.2 Museu dos Patriarcas de Lisboa

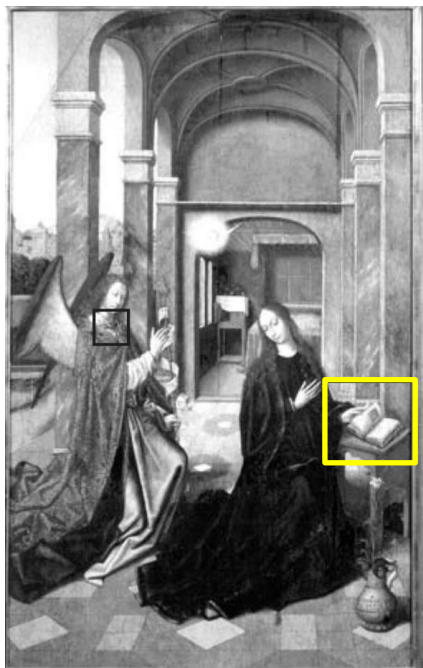


Figura 53: *Anunciação*, c.1500, Museu dos Patriarcas, Lisboa

No Museu dos Patriarcas de Lisboa, integrado no Mosteiro de São Vicente de Fora, de mestre desconhecido, c.1500, e proveniente da igreja Matriz de Bucelas, encontra-se uma *Anunciação* onde a jovem Maria está representada no lado direito da pintura, ajoelhada sobre uma almofada de cor carmim, rematada com borlas douradas nos cantos, diante de uma estante de orações, com a sua mão esquerda a segurar o livro¹⁷⁵.

O Arcanjo Gabriel está representado no lado esquerdo do painel, efectuando uma genuflexão,

numa postura a três quartos¹⁷⁶. No centro da pintura encontra-se a pomba do Espírito Santo, em pleno voo na direcção da jovem Virgem¹⁷⁷. É de realçar que nesta *Anunciação* assistimos à representação das personagens, não no interior, mas sim no limiar da antecâmara de Maria, e desta organização espacial, resulta uma ampla compartimentação em profundidade estabelecida pela sucessão de pilares que terminam no interior da câmara de Maria, bem como uma ampla compartimentação lateral, determinada pelos mesmos elementos arquitectónicos¹⁷⁸.

Como foi referido anteriormente, a jovem Virgem encontrava-se ocupada na leitura de um livro de orações ou da Sagrada Escritura, que se encontra aberta, e permite vislumbrar uma iluminura representando Moisés com as Tábuas da



Figura 54: Pormenor do livro, *Anunciação*, c.1500, Museu dos Patriarcas, Lisboa

Lei, como se pode verificar no círculo da figura 54. Infelizmente, devido ao desgaste

da camada pictórica, não é possível confirmar se existiria algum texto a acompanhar a

¹⁷⁵ CASIMIRO, Luís Alberto, *op.cit.*, p.1716.

¹⁷⁶ IDEM, *ibidem*, pp.1717-1718.

¹⁷⁷ IDEM, *ibidem*, p.1719.

¹⁷⁸ IDEM, *ibidem*, p.1721-1723.

imagem. Contudo, consegue-se observar que a encadernação é de couro negro, e o corte das folhas está pintado a vermelho decorado com figuras geométricas.

Este livro aberto ganha um significado simbólico acrescido devido à representação desta iluminura. A presença de Moisés constitui uma nova relação entre os dois Testamentos, tendo como prefiguração de Cristo como o «Novo Moisés», o verdadeiro libertador do seu povo, e de toda a humanidade, através de uma Nova Lei e de Nova Aliança irrevogável, selada com o seu sacrifício na cruz, simbolizado com o desenho da coroa de espinhos do peitoral do Anjo.

4.2.2.3 Antigo retábulo-mor da Sé de Viseu



Figura 55: *Anunciação*, c.1505, Museu Grão Vasco, Viseu

Este painel faz parte do antigo retábulo-mor da Sé de Viseu, cerca de 1505, tendo sido executado por uma oficina flamenga (figura 55). No lado direito do painel, Maria encontra-se ajoelhada diante de uma banquetta, com o joelho esquerdo ligeiramente erguido. Diante da Jovem Anunciada encontra-se um livro aberto pousado sobre um baixo e comprido escabelo. No entanto, é a jarra que ganha um papel de maior relevo, tanto pela posição que ocupa na pintura, como pelas suas próprias características.

No lado esquerdo da composição, o Arcanjo Gabriel, representado a três quartos,

paira no ar, efectuando uma genuflexão. Sobre a figura de Maria, e ao mesmo nível do rosto do Arcanjo, encontra-se representada a pomba do Espírito Santo.

Como foi referido, no momento em que acontece a Saudação Angélica, a jovem encontrava-se a ler um livro de orações. Nesta pintura, o livro é representado aberto e pousado sobre um escabelo, resguardado por um tecido em tom esverdeado, debruado por uma barra dourada e rematado nos cantos por pequenas borlas formadas por fios de ouro. O corte das folhas é pintado a ouro, e existe apenas um fecho metálico que se encontra ao centro. As páginas encontram-se entreabertas, o que permite verificar que o texto é executado com «caracteres» vermelhos e pretos, sendo que no cabeçalho de uma das páginas é perceptível um esboço de uma assinatura, mas que a qualidade da fotografia não permite reproduzir. Também se vislumbra a letra maiúscula «O» pintada a vermelho. Esta letra pode remeter para uma antífona do tempo do Advento, que se inicia pela

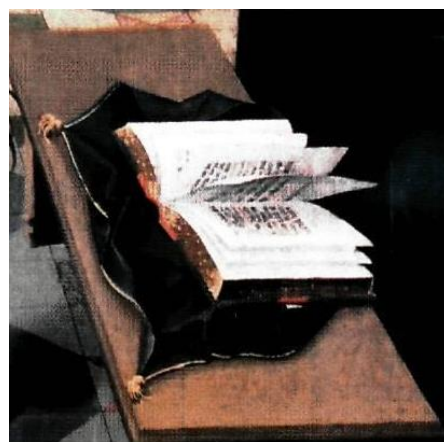


Figura 56: Pormenor do livro, *Anunciação*, c.1505, Museu Grão Vasco, Viseu

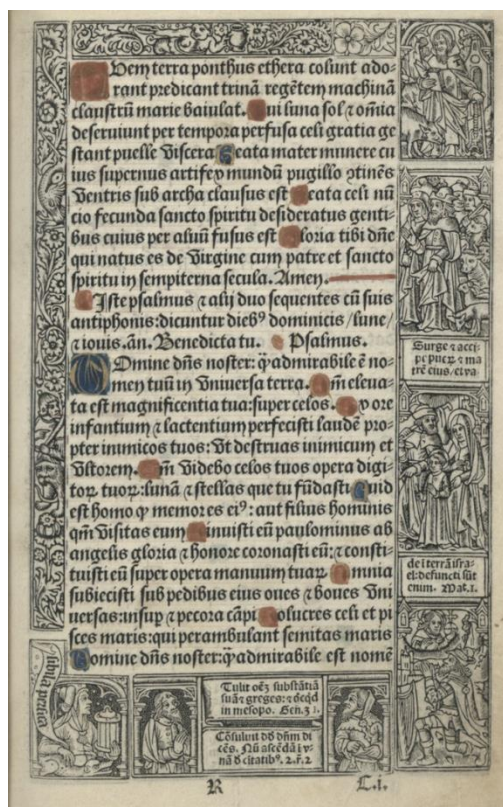


Figura 57: *Hore intemerate*, c.1503, f.19, Biblioteca Nacional de Portugal, cota res- 322-

v

da terra, e lhe deu o «sopro» da vida (Gn 2,7). Também aqui o seu «sopro» foi derramado sobre Maria, que irá conceber o Novo Adão, e por consequência a Nova Criação.

invocação «O». O Advento, é o tempo de preparação para o nascimento do Filho de Deus, sendo que a vinda de Jesus acontece através do seio de Maria. Esta alusão às antífonas pode ser enquadrada num contexto simbólico, o nascimento do Salvador, realçada também pela jarra que complementa a simbologia do livro. Um outro aspecto que merece ser destacado é o esvoaçar das folhas. Este elemento pode ser interpretado como uma indicação que a leitura fora abandonada repentinamente, ou, que este pequeno detalhe pode ser uma materialização do «sopro» do Espírito Santo que agita as folhas. Tal como no início da Criação, Deus Pai, que após ter criado o céu e a terra, formou Adão sobre o pó

4.2.2.4 Museu de Évora



Figura 58: Estêvão Tomás, *Anunciação*, 1534, Museu de Évora

Esta pintura de Estêvão Tomás, de 1534, encontra-se actualmente no Museu de Évora. No lado direito do painel, encontra-se Maria, e no lado esquerdo do painel, o Anjo representado com os joelhos no chão, com indicador da mão direita a apontar, ou para o ventre da jovem Maria, ou para o livro¹⁷⁹.

Pela primeira vez neste Repertório aparece a figura de Deus Pai, representado com longas barbas e cabeça nimbada, com a mão direita erguida em gesto de bênção, e a esquerda apoia-se no globo do Universo. A sua presença é marcada através do tímpano curvilíneo, e está inclinado de modo a poder observar o Colóquio Angélico. Como figuras secundárias, para além dos dois amorzinhos, destacam-se as figuras do

rei David e do profeta Isaías. A primeira, encontra-se no lado esquerdo do observador, representado com longas barbas e uma coroa na cabeça. O seu olhar dirige-se para Maria, e segurando no ceptro real, com a mão direita, e apoia a sua mão esquerda sobre um livro de grandes dimensões. No lado direito, o profeta Isaías é representado com longas barbas e cabeça voltada, também com olhar direccionado para a jovem Maria. A sua mão esquerda sustenta o livro das profecias, enquanto a direita aponta para o rei David¹⁸⁰.

A jovem Maria encontra-se diante de uma estante-genuflexório, e o seu tampo, ligeiramente inclinado, e totalmente coberto por um resguardo amarelo-cádmio (figura 59). O livro, colocado na estante e resguardado pelo referido tecido, é representado com dimensões consideráveis.



Figura 59: Pormenor do livro, Estêvão Tomás, *Anunciação*, 1534, Museu de Évora

¹⁷⁹ IDEM, *ibidem*, pp.1842-1843.

¹⁸⁰ IDEM, *ibidem*, p.1845.

Encadernado a couro negro, com dois fechos metálicos em forma de colchete, e o corte das folhas pintado a ouro, ocupa a maior parte da superfície do tampo, e tendo em conta o seu volume, é possível que a estante possuísse na frente uma abertura com um postigo para a colocação dos devocionários. Ao ser representado aberto, é possível observar o recto e verso dos dois fólhos, sendo cada um deles envolvido por uma cercadura iluminada com motivos zoomórficos e florais¹⁸¹. O texto está colocado em duas colunas, e as capitulares ornamentadas com iluminuras: o verso do fólio esquerdo apresenta dois pequenos quadrados de cor verde, onde se inscrevem duas iniciais, a letra “R” e a letra “N”. No fólio retro, no cabeçalho encontra-se novamente o quadrado verde que emoldura a letra maiúscula “P”.

¹⁸¹ IDEM, *ibidem*.

4.2.2.5 Vasco Fernandes



Figura 60: Vasco Fernandes, *Anunciação*, c.1506-1511, Museu Grão Vasco, Viseu

No Museu de Lamego, encontra-se a *Anunciação* de Vasco Fernandes, c.1506-1511, onde a jovem Maria é representada de joelhos, com a sua mão direita a segurar no manto, e a esquerda sustenta o livro semiaberto.

O mensageiro celeste encontra-se no lado esquerdo do painel a apontar para a pomba do Espírito Santo. O braço esquerdo, serve de apoio para o ceptro, enquanto a sua mão segura um pergaminho, sendo dois objectos associados ao mensageiro de Deus. Esta forma de ilustrar a Saudação Angélica é totalmente inovadora e rara em pinturas, tanto portuguesas como além fronteiras, pois não se trata de uma filactéria, mas sim de um pergaminho, parcialmente enrolado com três selos ovais¹⁸² de cor avermelhada suspensos na margem inferior por um cordão, onde se inscrevem as palavras

iniciais da saudação à jovem Virgem: “*AVE GRACIA PLENA DOMIN9 TECVM*” (sic)¹⁸³.

Sobre a figura do anjo Gabriel, destaca-se a pomba do Espírito Santo, que se encontra de asas abertas, sugerindo movimento descendente em direcção à jovem Virgem.

Em relação aos objectos encontrados nesta pintura, é de realçar o número de acessórios, tanto pela quantidade com pela sua riqueza simbólica. Apesar dos vários objectos fazerem parte da iconografia da Anunciação, Grão Vasco conseguiu verdadeiras inovações nas suas representações. O livro, colocado numa estante-genuflexório parcialmente coberta por um tecido brocado a fio de ouro com desenhos vegetalistas, é encadernado a couro e apresenta dois fechos metálicos em colchete.

¹⁸² O selo do meio representa Jesus Cristo crucificado, sobre o qual é figurado o rosto de Deus Pai, o do meio não tem qualquer figura representada e o da direita não é possível identificar.

¹⁸³ IDEM, *ibidem*, p.1412-1414.

O livro no tema da *Anunciação*, é quase sempre apresentado aberto mas, nesta pintura, encontra-se praticamente fechado pela mão esquerda de Maria, que toca no livro através do tecido. É de realçar que na aresta lateral da estante pendem dois livros, com ferragem dourada, elemento frequente nos livros litúrgicos, e na ilharga da estante, uma porta de pequenas dimensões encontra-se aberta, revelando a existência de um pequeno compartimento com um livro de orações. Esta opção de Grão Vasco, pode estar associada as dois momentos que se enquadram perfeitamente no tema representado. Pode indicar que a jovem estava a meditar sobre o texto acabado de ler, tal como acontece na pintura da igreja da Madre de Deus atribuída a Jorge Afonso (4.2.2.6), em que o livro pode significar a matéria virgem quando representado fechado, ou matéria fecundada, quando representado aberto¹⁸⁴. No entanto, deparamo-nos com o livro entreaberto, e assim sendo, esta figuração pode ser interpretada com os dois significados, ou seja, Maria, sem conhecer homem e mantendo a sua condição de Virgem (livro fechado), acaba de conceber o filho de Deus (livro aberto)¹⁸⁵.

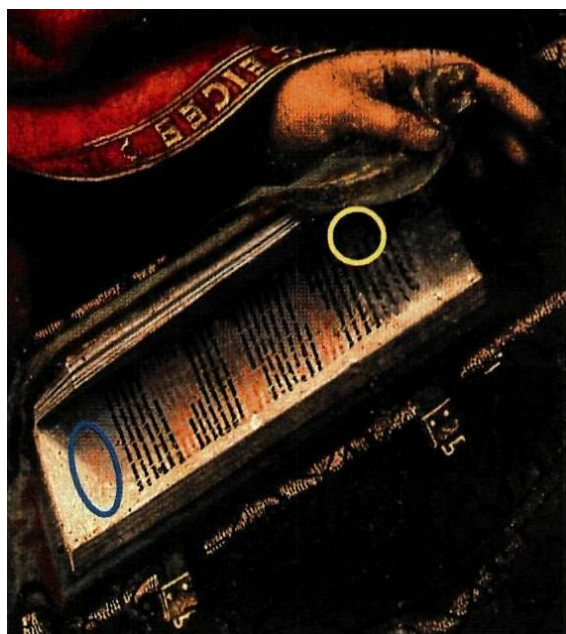


Figura 61: Pormenor do livro, Vasco Fernandes, *Anunciação*, c.1506-1511, Museu Grão Vasco, Viseu

Para além disso, Vasco Fernandes vai mais longe nos aspectos simbólicos associados ao livro, e na página onde o «texto» se inicia, é representada uma capital a vermelho: a letra “P”. Este códice, em que o “texto” se apresenta organizado com caracteres negros e vermelhos, pode ser o livro do profeta Isaías, onde este anuncia um sinal dado por Deus, e que é visto pela Igreja como a profecia respeitante à Virgem Maria tendo o seu cumprimento no momento da *Anunciação*: “*Propter hoc dabit Dominus ipse vobis signum: Ecce virgo concipiet, et pariet filium, et vocabitis nomem eius Emmanuhel*” (Is 7, 14). Por esta razão, defendemos que o livro cuja leitura Maria se ocupava no momento da chegada do Arcanjo Gabriel, seria as Sagradas Escrituras, abertas na

¹⁸⁴ Cf. CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain, *Diccionario de los símbolos*, p. 645.

¹⁸⁵ Cf. CASIMIRO, Luís Alberto, «A pintura da Anunciação do Museu de Lamego», in *Museu*, Porto, IV, 8, 1999, p.35.

profecia de Isaías, que a jovem acabar de ler e meditava sobre elas. Para além desta capitular, Luís Casimiro alerta para a existência de um outro pormenor que pode confirmar esta leitura¹⁸⁶. No canto inferior direito do mesmo fólio onde se encontra a capitular, destaca-se precisamente o nome do profeta Isaías.

¹⁸⁶ IDEM, *ibidem*, p.1423.

4.2.2.6 Jorge Afonso



Figura 62: Jorge Afonso, *Anunciação*, c.1515, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa

A *Anunciação* do antigo retábulo da igreja da Madre de Deus de Xabregas, pintado em 1515 pelo pintor régio Jorge Afonso, encontra-se actualmente no Museu Nacional de Arte Antiga. Maria apresenta-se no lado direito do painel, ajoelhada diante de uma estante com o joelho esquerdo apoiado no chão, enquanto o direito se ergue ligeiramente, indicando movimento quando se depara com a chegada do Anjo Gabriel. A sua mão direita ergue-se à altura dos ombros, com a palma virada para o observador, e a sua mão esquerda segura um livro aberto.

O Arcanjo Gabriel encontra-se no lado esquerdo de Maria, com o joelho direito flectido, e o esquerdo, uma vez imperceptível ao observador, supõe-se estar apoiado no chão. O seu antebraço encontra-se numa posição quase horizontal, e a mão estende-se em direcção de Maria, enquanto a mão esquerda segura um ceptro de metal.

A pomba do Espírito Santo, marca a sua presença numa posição equidistante das duas personagens, e voa em direcção de Maria. A Saudação Angélica decorre num lugar interior relativamente complexo, com zonas separadas através de elementos arquitectónicos.

Esta pintura apresenta um número restrito de objectos: o livro, o ceptro do anjo, a esteira, e a jarra de açucenas. O pavimento do primeiro plano é formado por ladrilhos monocromáticos, sendo que a sua maior parte encontra-se coberta por uma esteira sobre a qual se posicionam as figuras do Anjo e Maria, bem como parte da estante de madeira. Por detrás da Virgem, encontra-se um patamar, ao qual se acede por três degraus. No patamar encontra-se uma jarra de faiança, com uma «forma cónica e decorada de estrias anulares e semeada de pequenas flores»¹⁸⁷.

¹⁸⁷ SANTOS, Reynaldo dos, *Faiança portuguesa dos séculos XVI e XVII*, Lisboa, Editorial Notícias/Empresa Nacional de Publicidade, 1970, vol. III, p. 13.

Nesta pintura, Maria, no momento da chegada do Arcanjo Gabriel, parece estar absorvida na leitura e não em meditação do texto. A jovem folheia o livro, um códice com duas colunas, sendo o texto formado por caracteres góticos negros e vermelhos, e o corte das folhas pintado a ouro. É de



Figura 63: Pormenor do livro, Jorge Afonso, *Anunciação*, c.1515, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa

realçar que o livro não pousa directamente no tampo da estante, mas sobre um tecido, possivelmente seda devido à sua textura e tonalidade. O fólio da direita, é destacado por uma dupla cercadura a ouro e verde, e pela capital «D». Este destaque permitiu a Luís Alberto Casimiro identificar o livro em causa, não só pela letra capitular, como também pelas suas dimensões, dando três hipóteses plausíveis: um saltério, um Livro de Horas ou um missal, onde se faz uma referência à festa da Anunciação celebrada a 25 de Março¹⁸⁸.



Figura 64: *Hore beate Marie Virginis*, c.1502, fl.18v, Biblioteca Nacional de Portugal, cota res-323-v

No Livro de Horas verifica-se as primeiras Horas Litúrgicas, as *Matinas*, que se iniciam pela seguinte invocação: *Domine, labia mea aperies. Et os meum annuntiabit laudem tuam*¹⁸⁹. Em algumas iluminuras de Livros de Horas, aparece inscrita esta mesma invocação, e a ilustração das *Matinas* é precisamente o momento da *Anunciação*, como se pode identificar na figura 64, onde se destaca novamente a letra capitular «D».

No Breviário, a oração das *Matinas*, pronunciada em voz alta, surge a mesma invocação do Livro de Horas.

No entanto, também é válida a hipótese de ser

¹⁸⁸ IDEM, *ibidem*, p.1162.

¹⁸⁹ Actualmente, no Ofício Menor de Nossa Senhora, utiliza-se a mesma expressão que se inicia pela letra «D».

um missal. A figura 65 apresenta uma das páginas do Missal Romano¹⁹⁰, que após o Concílio de Trento, a festa da *Anunciação* era designada por *Annuntiationis B. Marice*.

Para além deste livro, no corpo intermédio da estante de madeira, existe um pequeno compartimento, com uma abertura lateral com dois postigos, que se encontra aberto onde é possível encontrar no seu interior dois livros de orações, sendo um deles encadernado a vermelho.

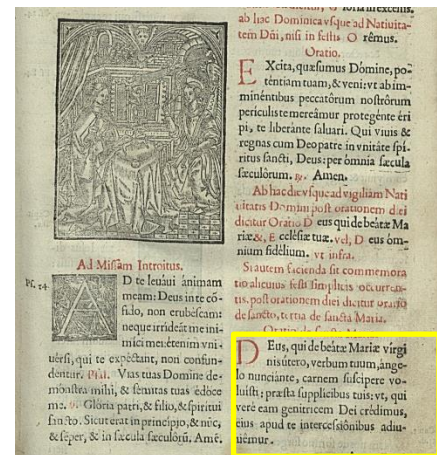


Figura 65: *Missale romanum ex decreto sacrosancti Concilij Tridentini restitum Pij V*, c. 1583, f. 1, Biblioteca Nacional de Portugal, cota res-242-v

¹⁹⁰ O *Missale Romanum* tem uma relação com o Evangelho, colocando o Antigo Testamento e o Novo Testamento em confronto. O primeiro reproduz a passagem de Isaías (Is, 7, 10-15), enquanto o Evangelho (Lc, 1, 26-38), confirma que Maria vai cumprir a promessa. Esta ligação entre a profecia de Isaías e a perícopa de Maria, permitiu aos pintores utilizarem quer a transcrição da passagem Is 7, 14: *Ecce virgo concipiet...* quer a representação de Isaías.

4.2.2.7 Mestre da Lourinhã

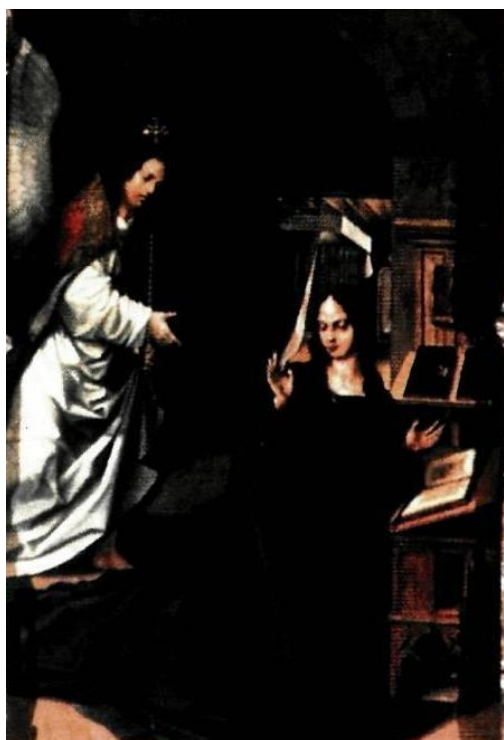


Figura 66: Mestre da Lourinhã, *Anunciação*, c.1515-1517, Sé do Funchal

Este painel integrado no retábulo-mor da Sé do Funchal, recém-restaurado, foi pintado por volta de 1515-1517 pelo Mestre da Lourinhã (figura 66). No lado direito da pintura, Maria é representada de joelhos, voltada em direcção ao mensageiro.

O Anjo Gabriel, apresenta-se do lado esquerdo do painel, por detrás de Maria, e é representado de pé, com uma ligeira genuflexão no joelho direito, e com a mão direita em gesto de saudação, e a esquerda, quase oculta, segura no ceptro e na alva.

Em relação aos objectos presentes nesta *Anunciação*, destaca-se a estante, descrita minuciosamente por Bernardo

Ferrão¹⁹¹, o livro, e a estante de parede. É de salientar que o artista optou por não representar a jarra de açucenas. Devido à sua localização, este painel não permite uma captação fotográfica de qualidade nos objectos, e por isso, utilizamos as imagens a preto e branco utilizadas na exposição de «Os Primitivos Portugueses» em 1940.

O livro representado nesta *Anunciação*, apresenta um cuidado no texto, verificando-se em cada fólio uma letra capitular, mas que não se consegue identificar com segurança. No entanto, no fólio direito presume-se ser a letra «D» (figura 68).

É de realçar, que o livro está resguardado por um tecido, pousado na estante, encadernado a couro preto, e o corte das folhas pintados a ouro.

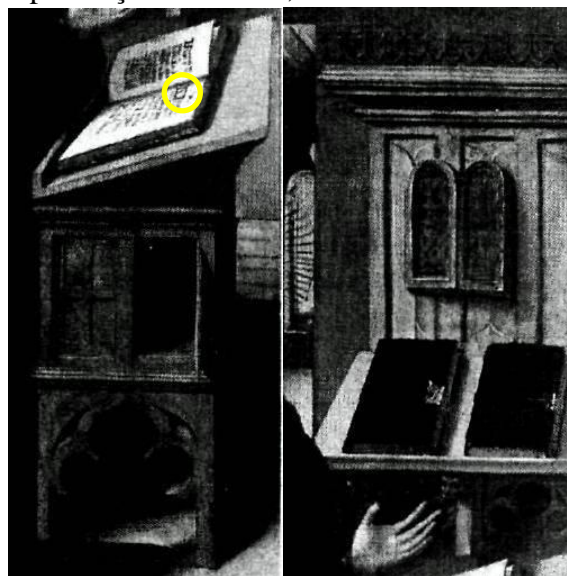


Figura 67: Pormenor da Virgem, Mestre da Lourinhã, *Anunciação*, c.1515-1517, Sé do Funchal

¹⁹¹ FERRÃO Bernardo, *Mobiliário português: Dos primórdios ao Maneirismo*, Porto, Lello & Irmão, vol. II, 1990, p. 356.

Na estante de parede no atril com retentor, encontram-se dois livros fechados, ambos encadernados a couro escuro, e com um fecho metálico no centro em forma de coroa, e um painel decorado com “pergaminhos” sobre os quais se fixa um díptico com tábuas rematadas por um arco de volta perfeita, em que se representam as “Tábuas da Lei” entregues a Moisés. É de destacar que as “Tábuas da Lei” surgem sem a figura de Moisés, o libertador do povo hebreu, mas o facto de aparecer na iconografia da Anunciação, atinge um significado idêntico à presença de Moisés, tal como aconteceu na pintura de Francisco Henriques no retábulo-mor da igreja de São Francisco, em Évora.

Esta representação, será uma alusão à Antiga Aliança com Moisés, reforçada pela presença dos dois livros fechados na mesma estante. O Filho de Deus, é o Novo Moisés, cuja Encarnação é anunciada pela Saudação Angélica, e que irá estabelecer uma Nova Aliança e fará uma Nova Lei com toda a Humanidade, simbolizada pelo livro aberto¹⁹².



Figuras 68 e 69 : Pormenor dos livros, Mestre da Lourinhã, *Anunciação*, c.1515-1517, Sé do Funchal

¹⁹² IDEM, *ibidem*, p.1360.

4.2.2.8 Gregório Lopes

Do pintor Gregório Lopes, vamos abordar duas obras que estão no Museu Nacional de Arte Antiga. Na primeira, c.1520, proveniente do antigo convento de São Bento de Xabregas, observa-se a figura de Maria representada diante de uma estante, com o corpo numa posição frontal em relação ao observador, e o rosto virado para o mensageiro celeste¹⁹³ (figura 70). Sobre a cabeça de Maria, destaca-se a pomba do Espírito Santo.

O Arcanjo Gabriel encontra-se no lado esquerdo do painel, representado de perfil, e voltado directamente para Maria. O seu joelho esquerdo encontra-se apoiado no chão, e o direito genuflectido. A sua mão direita aponta para o rosto de Maria, e a esquerda segura o ceptro¹⁹⁴.

Nesta obra de Gregório Lopes, observa-se a ausência da tradicional jarra de açucenas, mantendo-se apenas o livro, o tapete e a cortina, objectos que compõem a tradicional iconografia da Anunciação¹⁹⁵. Diante da jovem Maria, destaca-se um códice aberto, de encadernação preta, com dois fechos metálicos, e o corte das folhas apresenta-se decorado com pequenos motivos em relevo dourado. A cobrir o tampo horizontal, encontra-se um tecido em tons verde e vermelho, e na parte frontal, uma franja de fios de ouro.

No recto e verso dos fólios, apesar desta zona da pintura estar desgastada, consegue-se vislumbrar a tentativa do pintor em reproduzir caracteres pintados a vermelho, entre as quais se destaca uma inicial no verso do fólio, também pintada a vermelho, representando a letra «R». Esta capital, surge pela primeira vez nos livros das pinturas quinhentistas portuguesas, apesar de não ser inédita nas pinturas da



Figura 70: Gregório Lopes, *Anunciação*, c.1520, Museu Nacional de Arte Antiga

¹⁹³ IDEM, *ibidem*, pp.1561-1562.

¹⁹⁴ IDEM, *ibidem*, pp.1562-1565.

¹⁹⁵ IDEM, *ibidem*, pp.1566-1567.

Anunciação. De acordo com Luís Casimiro, uma das hipóteses será o *Missale Romanum*, de Pio V, data de 1570. No entanto, conseguimos encontrar alguns missais com data mais aproximada à pintura de Gregório Lopes, como se pode verificar na

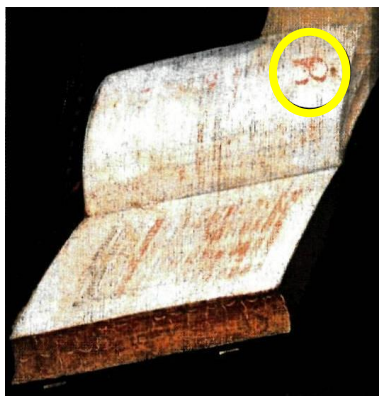


Figura 71: Pormenor do livro, Gregório Lopes, *Anunciação*, c.1520, Museu Nacional de Arte Antiga

figura 72. Numa das quatro semanas do ano litúrgico, denominadas Quatro-Têmporas, ou seja, as semanas que se seguem ao terceiro Domingo do Advento, ao primeiro Domingo da Quaresma, ao Domingo de Pentecostes, e à festa da Exaltação da Santa Cruz (14 de Setembro). Para o caso desta pintura, a que importa destacar é a *Féria Quarta de Quatuor Temporum Adventus*, pois a liturgia dedicada a esse dia, o *Introitus*, inicia-se com a passagem de Isaías: “*Rorate caeli desuper et nubes pluant iustum aperiatur terra et germinet saluatorem ...*” (Is 45, 8).

Contudo, nesse dia, também faz parte a leitura do Evangelho de São Lucas, que narra o episódio da Anunciação (Lc 1, 26-38). Portanto, podemos concluir que esta Têmpora encontra-se associada à Anunciação, e por isso compreende-se a sua presença nos livros das pinturas da Anunciação.

Já no caso da pintura da Anunciação do convento de São Bento em Xabregas (figura 73), procura aludir à mesma passagem do profeta Isaías.

Para além do livro de Maria, encontram-se mais dois livros no vão da estante, que poderão ter uma dupla leitura. Tal como acontece noutras pinturas da *Anunciação*, a Virgem ocupada na sua leitura, ou rodeada de livros, pode significar a sua educação no Templo de Jerusalém, ou uma alusão à proliferação dos livros de orações particulares, que se começa a verificar entres as classes sociais mais

altas. Porém, nesta *Anunciação* apenas aparecem dois livros, e por isso, deverão ser símbolos do confronto entre a Antiga e a Nova Lei, como já referimos anteriormente, e que acontece em outras Anunciações deste repertório. Um dos livros, que está mais saliente, permite

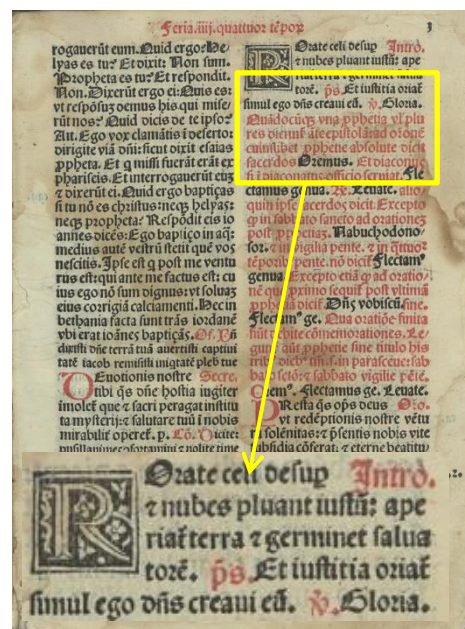


Figura 72: *Missal Romanum nouiter*, c.1509, f.3, Biblioteca Nacional de Portugal, cota res-2042-p



Figura 73: Gregório Lopes, *Anunciação*, c.1531-1540, Museu Nacional de Arte Antiga

verificar que a sua encadernação é feita a duas cores, e outro livro está encadernado a negro, de corte das folhas a ouro, e com dois fechos, apenas um visível ao observador.

Na segunda *Anunciação* de Gregório Lopes, proveniente do Mosteiro de Santos-o-Novo das Comendadeiras da Ordem de Santiago, terá sido executado na terceira fase de actividade pictórica de Gregório Lopes, datada entre 1531-1540.

A jovem Maria encontra-se no lado direito do painel, sentada sobre uma almofada, com uma postura quase frontal

para o observador, e a sua cabeça apresenta-se a três quartos, e ligeiramente inclinada para a frente¹⁹⁶.

O anjo Gabriel encontra-se de pé, no lado esquerdo do painel, como se terminasse o seu voo, e caminha em direcção da jovem Maria, colocando o pé direito à frente sobre o tapete, enquanto o esquerdo permanece de fora do tapete. Sobre a cabeça do anjo, destaca-se a presença da pomba do Espírito Santo, representada em pleno voo, de perfil, envolvida no nimbo elíptico, em direcção da jovem Maria¹⁹⁷.

Associados a Maria, encontram-se alguns objectos bastante interessantes como o livro, um castiçal de latão, e sobre o redentor de cera, destaca-se um espevitador. Sobre este conjunto, encontra-se uma pequena prateleira de madeira que sustenta três recipientes distintos: uma garrafa de vidro coberta com vime, um boião de cerâmica vidrado a negro, e um frasco de vidro¹⁹⁸.

¹⁹⁶ IDEM, *ibidem*, pp.1611-1612.

¹⁹⁷ IDEM, *ibidem*, pp.1612-1614.

¹⁹⁸ FERRÃO, Bernardo, *op.cit*, p. 243.

A jovem Maria encontra-se ocupada na leitura de um livro, quando recebe a Saudação Angélica. Este livro impresso, e não um incunábulo como refere Luís Casimiro¹⁹⁹, de encadernação vermelha, com dois fechos metálicos, e o corte das folhas pintado a ouro, encontra-se pousado numa pequena estante de madeira resguardado por um tecido amarelo. Esta representação do livro é extremamente importante, pois para além de ser o único livro ilustrado com uma gravura no tema da *Anunciação*, é também pela primeira vez que é representada uma gravura nas pinturas portuguesas da época. Na figura 74, pode-se verificar no verso do fólio esquerdo, uma imagem em forma de mandorla, inserida num rectângulo. Esta gravura está encimada por quatro linhas de caracteres vermelhos, e no rodapé, duas linhas a negro. O fólio recto direito, mostra um texto com caracteres a negro, com uma inicial a vermelho, que não é possível identificar. Todavia, destaca-se uma filactéria onde se consegue vislumbrar a palavra «*Domin*»²⁰⁰. De acordo com Dalila Rodrigues, propõe uma hipótese de leitura do tema desta gravura, embora refira que a zona está bastante deteriorada, dificultando a sua leitura: «[...] um homem ora perante uma espécie de altar onde aparece o que pode ser um anjo ou o próprio Deus Pai. Numa filactera parece ler-se, duas vezes, a palavra «dominus». Como sobre o altar se vê o que podemos interpretar como uma ovelha julgamos que está representado o episódio do Chamamento de Gedeão (Juízes, 6,19-20)»²⁰¹.

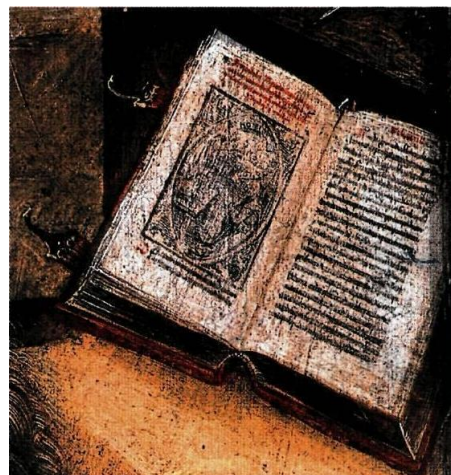


Figura 74: Pormenor do livro, Gregório Lopes, *Anunciação*, c.1531-1540, Museu Nacional de Arte Antiga

¹⁹⁹ CASIMIRO, Luís Alberto Esteves dos Santos, *op.cit*, p.1615.

²⁰⁰ IDEM, *ibidem*, pp.1614-1616.

²⁰¹ RODRIGUES, Dalila, «A pintura no período manuelino», in PEREIRA, Paulo, (dir), *História da Arte Portuguesa*, Lisboa, Temas e Debates, 1995, pp. 245-246.

4.2.2.9 Frei Carlos



Figura 75: Frei Carlos, *Anunciação*, 1523, Museu Nacional de Arte Antiga

Nesta *Anunciação* de Frei Carlos, datada de 1523, proveniente do Convento do Espinheiro em Évora, e actualmente no Museu Nacional de Arte Antiga, a jovem Maria encontra-se ajoelhada sobre um tapete oriental diante de uma estante-oratório no lado direito do painel. O Anjo Gabriel, surge no lado esquerdo do painel, por detrás de Maria, encontra-se de pé, a pousar os pés no solo, no momento final do seu voo, ideia reforçada

pelo movimento da capa, e pelas asas completamente abertas e erguidas.

A pomba do Espírito Santo, situa-se sobre a figura de Maria, de frente para o espectador, com a cabeça ligeiramente erguida, e de asas completamente abertas, que se destacam no fundo escuro²⁰².

Esta *Anunciação* de Frei Carlos, apresenta de modo inovador a presença de outros personagens, rara na pintura portuguesa da primeira metade de Quinhentos, que apesar de não participarem directamente na Saudação Angélica, desempenham um papel importante. No lado esquerdo da composição, no espaço exterior, estão representados três anjos, que acompanham o Arcanjo Gabriel na sua embaixada, um cantor, e dois músicos²⁰³.

Em relação aos objectos, destaca-se o livro de orações, pousado sobre o tampo de uma estante-oratório de características únicas, como descreve Bernardo Ferrão na sua obra *Mobiliário Português*²⁰⁴. Um pequeno painel encontra-se integrado neste oratório, emoldurado por um arco de volta perfeita, ladeado por colunelos abalastrados. O

²⁰² IDEM, *ibidem*, p.1307.

²⁰³ Cf. DODERER, Gerhard, et al., *ARTE e música: Iconografia musical na pintura do séc. XV ao XX*, Lisboa, Instituto Português de Museus, 1999, p. 55. DUARTE, Sónia Maria da Silva, *O contributo da iconografia musical na pintura quinhentista portuguesa, luso-flamenga e flamenga em Portugal, para o reconhecimento das práticas musicais da época: fontes e modelos utilizados nas oficinas de pintura*, tese de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2012.

²⁰⁴ FERRÃO, Bernardo, *op.cit.*, pp. 363-364.

retábulo é um exemplo do “quadro dentro do quadro”, termo aplicado por Julián Gállego²⁰⁵. Este painel pode representar dois temas distintos, *representação do milagroso achamento da imagem de Nossa Senhora do Espinheiro, que surgiu numa sarça*, defendido por Flávio Gonçalves²⁰⁶, ou a *representação de Moisés e a sarça ardente*, no momento em que ele ouve a ordem de Deus para se descalçar, defendido por Luís Alberto Esteves dos Santos Casimiro²⁰⁷.

A zona do painel onde se encontra o livro de orações, apresenta-se degradada, não sendo possível verificar se existia algum pormenor de



Figura 76: Pormenor do livro, Frei Carlos, *Anunciação*, 1523, Museu Nacional de Arte Antiga

escrita ou iluminura. No entanto, conseguimos vislumbrar que o livro é resguardado por um tecido em tons de rosa, e se encontra pousado na estante-oratório. No seu interior, oito fitas em tons de castanho escuro, que marcam as orações ou passagens mais frequentes. A encadernação será possivelmente a couro, e o corte das folhas presumivelmente pintado a ouro.

²⁰⁵ GALLEGO, Julian, *El cuadro dentro del cuadro*, Madrid, Cátedra, Ensayos arte, 1984, pp.73-93; 153-173.

²⁰⁶ GONÇALVES, Flávio, *História da Arte. Iconografia e crítica*. [S.l.]: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990, p. 69.

²⁰⁷ CASIMIRO, Luís Alberto Esteves dos Santos, *op. cit.*, pp.1311.

4.2.2.10 A pintura de Garcia Fernandes



Figura 77: Garcia Fernandes, *Anunciação*, c.1531, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra

No Museu Nacional Machado de Castro, encontra-se a *Anunciação* de Garcia Fernandes, c.1531. No painel direito, Maria encontra-se sentada directamente sobre o tapete, ou sobre um coxim, mas que não é visível na pintura, e numa posição frontal, voltada directamente para o observador²⁰⁸. Neste mesmo painel encontra-se a pomba do Espírito Santo.

No painel esquerdo do tríptico, encontra-se o Anjo representado a três quartos, no momento em que termina o seu voo, com os joelhos flectidos e

toca com o pé direito no chão, e o esquerdo apenas com a ponta do pé²⁰⁹.

A jovem Maria apresenta-se em oração, sentada sobre o tapete, assinalando o espaço sagrado da oração, e sustenta o livro no regaço, que se apresenta aberto, indicando que o mensageiro celeste a encontrou ocupada na leitura. Este códice iluminado, de encadernação avermelhada, mostra o corte das folhas douradas, e ornamentadas por pequenos losangos. Garcia Fernandes procurou representar o livro com bastante realismo, sendo que o texto encontra-se gravado com caracteres góticos, a preto e vermelho, disposto por duas colunas em cada fólio, sendo que nas margens, também estão visível algumas notas. No fólio da direita, o verso, encontra-se uma cercadura rectangular pintada a ouro, onde no seu interior se encontra representado o episódio de Moisés e a sarça ardente, descrito no livro de Êxodo (Ex 3, 2-3), tal como se pode vislumbrar nas figuras 78 e 79.

A simbologia desta personagem já foi referida na pintura de Frei Carlos (p. 104) e na de Vasco Fernandes (p.92). No entanto, nesta *Anunciação*



Figura 78: Pormenor do livro, Garcia Fernandes, *Anunciação*, c.1531, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra

²⁰⁸ IDEM, *ibidem*, pp.1487-1488.

²⁰⁹ IDEM, *ibidem*, pp.1488-1490.

de Garcia Fernandes, a representação de Moisés aparece como iluminura de um livro. No fólio recto, lado esquerdo do observador, o início do texto na primeira coluna começa pela capitular “A”, que pode corresponder ao início da saudação do Arcanjo



Figura 79: Pormenor da iluminura do livro, Garcia Fernandes, *Anunciação*, c.1531, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra

Gabriel: *Ave Gratia Plena*.

No armário-estante de parede, regista-se a presença de outros dois livros de grandes dimensões, com encadernações de cores distintas: o da esquerda de carmim, o outro de cor preta, e num dos postigos deste móvel, que se encontra aberto, permite a observação de um livro no seu interior. Os dois livros têm

dois fechos metálicos cada um, o de encadernação vermelha é rematado com ferragem em forma de flor-de-lis, e o preto em forma de colchete. Estes livros surgem associados ao Antigo e ao Novo Testamento, em que na pintura de Garcia Fernandes, esta relação é reforçada pela diferença das cores. De acordo com Emma Liano, o livro vermelho, é a cor de secretismo, e por isso representa a Antiga Lei, já o verde, é a cor da vida, da esperança e da regeneração, que simboliza a Nova Lei²¹⁰, o renascimento necessário ao homem novo de que fala o Evangelista São João (Jo 3, 3), e ao estarem representados lado a lado mencionam o Paraíso perdido, e a promessa de um Paraíso recuperado na Nova Lei.

Esta alusão à Antiga e à Nova Lei, estabelecida pelo confronto dos livros, no tríptico de Garcia Fernandes, tem uma continuidade no painel central *Aparição de Cristo à Virgem*. No centro deste painel, figura a *Ressureição de Cristo*, e no lado esquerdo, ao fundo, o episódio da *Descida aos infernos* para libertar as almas dos justos falecidos antes da Ressureição, incluindo Adão e Eva, e mais outros dois: *Cristo e os discípulos de Emaús*, e à direita, *Nole me tangere*, ou seja, o encontro de Jesus Ressuscitado com Maria Madalena. Estes temas da *Paixão de Cristo*, complementam a leitura da *Anunciação*, que está representada nos painéis laterais. De facto, «Cristo morreu pelos



Figura 80: Pormenor dos livros na estante, Garcia Fernandes, *Anunciação*, c.1531, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra

²¹⁰ Cf. LIANO, Emma, *Retaule de Vallmoll*, in JAUME, Huguet. *500 anys*, Barcelona, Generalitat de Catalunya-Departament de Cultura, 1993, pp. 199-200. PORTAL, Frédéric, *La symbolique des couleurs*, Pardès, 2003, p. 83.

nossos pecados, segunda as Escrituras, foi sepultado e ressuscitou ao terceiro dia» (1 Cor 15, 3-5). Cristo encarnou para libertar o mundo do pecado, e «como todos morrem em Adão, assim em Cristo todos voltarão a conceber vida» (1 Cor 15, 22-23). É ele que abrirá novamente as portas do Paraíso e inaugurará os Novos Tempos. Assim sendo, a representação simbólica destes elementos estabelecem um paralelismo entre o Antigo e o Novo Testamento, e o tema da Anunciação-Encarnação, representada nos volantes, complementa o seu sentido doutrinal e teológico com alusão à Ressurreição de Cristo, «tema que ocupa o painel central e que constitui o centro da fé cristã»²¹¹.

Numa outra pintura de Garcia Fernandes sobre o mesmo tema, que se encontra actualmente no Museu Nacional de Arte Antiga, c.1535-1540, a jovem Maria está



Figura 81: Garcia Fernandes, *Anunciação*, c.1535-1540, Museu Nacional de Arte Antiga

colocada no lado esquerdo da pintura, com o tronco e a cabeça voltados para o lado direito, onde se apresenta o mensageiro divino. A perna esquerda está flectida, e a direita permanece no chão, dando a entender que estaria ajoelhada diante da estante absorvida na sua leitura do livro, no momento em recebe que a embaixada do Arcanjo Gabriel²¹².

O Anjo situa-se no lado direito do painel, com os dois joelhos no chão, e a sua figura apresenta-se de perfil, ligeiramente inclinada para a frente, com as suas asas semi-erguidas. A sua mão direita ergue-se a um nível mais alto que a própria cabeça, com o indicador a apontar para a pomba do Espírito Santo, e a mão esquerda num nível baixo a segurar o ceptro²¹³. Entre Maria e o

Anjo Gabriel, e a um nível mais elevado, situa-se a pomba do Espírito Santo, em pleno voo a dirigir-se para a jovem Virgem²¹⁴.

Em relação aos objectos, os que estão relacionados com a figura de Maria, destacam-se o livro, a estante, a jarra de açucenas, o tapete e o tálamo, e associado ao mensageiro celeste apenas o ceptro. No degrau de acesso à câmara fundeira, entre Maria

²¹¹ CASIMIRO, Luís Alberto, *op.cit*, p.1502.

²¹² IDEM, *ibidem*, pp.1536-1537.

²¹³ IDEM, *ibidem*, pp.1537-1539.

²¹⁴ IDEM, *ibidem*, p.1539.

e o Arcanjo Gabriel, encontra-se uma jarra com açucenas, que de acordo com Reynaldo dos Santos, trata-se de uma porcelana da China da dinastia Ming²¹⁵.

Com excepção do livro aberto diante da jovem Maria, os vários atributos e objectos representados não revelam nenhum aspecto original digno de registo.

O livro encontra-se pousado sobre um volumoso coxim de cor verde esmeralda, decorado nas extremidades com grande borlas de fio dourado.

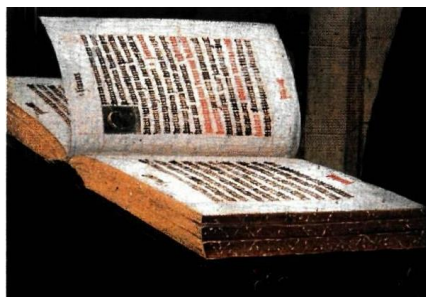


Figura 82: Pormenor do livro, Garcia Fernandes, *Anunciação*, c.1535-1540, Museu Nacional de Arte Antiga



Figura 83
Pormenor do livro
na estante, Garcia
Fernandes,
Anunciação,
c.1535-1540,
Museu Nacional de
Arte Antiga

Ao ser apresentado aberto, significa que Maria estava ocupada na sua leitura, tal como acontece em várias anunciações (figura 82). O cortes das folhas é pintado a ouro, e apresenta uma encadernação vermelha, com dois fechos metálicos em forma de flor-de-lis. No entanto, destaca-se o facto de que este livro, representado com grande realismo, procurando fazer alusão a um códice de caracteres góticos desenhados a vermelho e preto, possui uma inicial iluminada a ouro sobre um fundo verde²¹⁶. Esta inicial, como sucede noutras pinturas, dizem respeito à passagem de Isaías profetizando a vinda

do Messias, que nasce do seio de uma virgem: “*Ecce virgo concipiet et pariet filium et vocabitis nomen eius Emmanuel*” (Is 7, 14). No entanto, tendo em conta o momento da Saudação Angélica, é possível que Garcia Fernandes pretendesse fazer uma alusão à resposta da jovem Maria que também se inicia com a letra “E”:

«*Ecce ancilla Domini fiat mihi secundum verbum tuum*» (Lc 1, 38). Se porventura for a resposta de Maria, o livro sustenta a iminente Encarnação do Verbo Divino, também ela evidenciada por outros elementos iconográficos. Para além deste livro aberto, observa-se um outro livro fechado colocado na estante de parede, que se apresenta com encadernação verde escura, com dois fechos metálicos²¹⁷ em forma de colchete.

²¹⁵ Cf. SANTOS, Reynaldo dos, *A Faiança do Século XVI nos «Primitivos Portugueses»*, Panorama, III, série 4, 1956, fig. 1.

²¹⁶ Cf. MEYER, F. S., *Manual de ornamentation*, pp. 708-709.

²¹⁷ CASIMIRO, Luís Alberto, *op.cit*, pp.1546-1547.

4.3 Infância de Cristo

4.3.1 *O Menino entre os Doutores*

Esta é a última cena do ciclo da Infância de Jesus, onde aparece relatada no Evangelho de São Lucas (2: 41-51), e em alguns Evangelhos Apócrifos, nomeadamente o Evangelho Árabe da Infância.

De acordo com a Lei judaica, aos doze anos de idade uma criança passa a ser um adulto (*bar mitsvá*), e foi com esta idade que Jesus acompanhou os seus pais pela primeira vez ao templo para as comemorações da Páscoa, em Jerusalém. O Menino, sentou-se no templo, no meio dos Doutores da Lei, e aí declarou-lhes que o seu tempo estava a terminar, e como tal anunciara o Profeta Isaías, o Messias tinha finalmente chegado. Estes ficaram surpreendidos com a sabedoria do menino. O Evangelista quis demonstrar que apesar da sua tenra idade, Jesus tinha consciência da sua missão²¹⁸, sendo esta a primeira manifestação de Jesus como Mestre. Por vezes, o Menino encontra-se representado, com os pés descalços sobre um tamborete, e com a mão em gesto oratório, ou em gesto tradicional nas disputas teológicas, ilustrando o método de argumentação escolástica.

Em relação aos livros representados neste tema, conseguimos distinguir os livros dos Doutores e os livros do menino. Numa época em que os judeus utilizavam o formato rolo (*volumen*), onde foram escritos os textos sagrados, é o códice (*códex*) que se encontra representado nas pinturas. De facto, este pequeno detalhe pode ser uma oposição entre a Torah e o Evangelho, ou seja, entre a Antiga e a Nova Lei.

²¹⁸ RÉAU, Louis, *op.cit*, p. 301.

4.3.1.1 Círculo Gerard David



Figura 84: Círculo de Gerard David (?), *Menino entre os Doutores*, c.1495-1510, Museu de Évora



Figura 85: Pormenor dos doutores com o livro, Círculo de Gerard David (?), *Menino entre os Doutores*, c.1495-1510, Museu de Évora

Nesta pintura de *O Menino entre os Doutores*, faz parte do círculo de Gerard David, c.1495-1510, e encontra-se actualmente no Museu de Évora.

O espaço deste quadro articula-se em dois planos, sendo visível a discordância da perspectiva através do desenho dos mosaicos do chão.

No primeiro plano, encontra-se representado o grupo dos Doutores, o Menino de pé sobre um estrado, e ao fundo os seus pais. Os Doutores da Antiga Lei estão dispostos num semicírculo, em atitudes variadas (figura 84).

A primeira figura que se encontra no lado esquerdo do painel, apresenta-se sentada em frente de uma escrivaninha, presumivelmente a ler um livro (figura 86). Também deste lado do painel, encontra-se um outro doutor sentado de costas para o Menino, e de óculos postos, absorvido na leitura de um livro de encadernação a couro e com o corte das folhas pintado a dourado (figura 85). Por detrás deste, outros dois personagens conversam entre si, e no meio deste grupo, encontram-se dois doutores que prestam atenção a Jesus. Um deles, segura um livro aberto com a mão esquerda, com o corte das folhas pintado a branco, e encadernação a negro, e a

mão direita aponta com o indicador para cima, como se estivesse a colocar uma questão (figura 85). Do lado direito do painel, dois doutores conversam entre si, estando à frente de um destes doutores, um livro fechado de encadernação a couro, com cinco tarjas na capa, e com o corte das folhas pintado a dourado. Atrás destes, está um outro doutor que escuta o Menino. Jesus estabelece a transição dos dois planos do quadro,



Figura 86: Pormenor de um Doutor a ler, Círculo de Gerard David (?), *Menino entre os Doutores*, c.1495-1510, Museu de Évora



Figura 87: Pormenor da estante, Círculo de Gerard David (?), *Menino entre os Doutores*, c.1495-1510, Museu de Évora

estando de pé à frente da assembleia dos Doutores. Por detrás dele, no lado direito, destaca-se um armário aberto, e tal como se pode verificar pela figura 87, encontram-se inúmeros livros, sendo que alguns deles encontram-se presos com cadeias. Neste pormenor, também são visíveis alguns rolos de pergaminho, um deles meio desenrolado. Na prateleira do meio, destacam-se mais dois livros, um de encadernação branca com quatro tarjas, e um de encadernação a couro. Tal como se verifica em outras obras de outros temas, estes dois livros podem ser a alusão do Antigo Testamento, de cor branca, símbolo da pureza, e do Novo Testamento, ideia reforçada pela presença do Menino, o Messias.

Esta obra representa um local de erudição e de estudo, onde o livro é lido ou escrito, e deve ser interpretado com uma tarefa que só é permitida a quem detinha esse grau de leitura.

4.3.1.2 Quentin Metsys

O retábulo do *Menino entre os Doutores* (figura 88), do políptico do Convento da Madre de Deus de Xabregas, c.1509-1511, do artista Quentin Metsys, apresenta o Menino Jesus ao centro sobre um pedestal de dois degraus, de pé, com as mãos em gesto tradicional das disputas teológicas, e rodeado por velhos teólogos espantados com o seu saber. Ao lado, São José e Nossa Senhora guardam uma respeitosa distância, embora ainda não estejam refeitos do susto e da angústia²¹⁹. Nesta pintura, todos os teólogos são representados com o livro, símbolo do conhecimento e sabedoria, alguns com o livro aberto, verificando e discutindo com o Menino o seu conteúdo, outros estão com o livro fechado, ouvindo e reflectindo os argumentos de Jesus.



Figura 88: Quentin Metsys (?), *Menino entre os Doutores*, c.1509-1511, Museu Nacional de Arte Antiga



Figura 89: Pormenor dos livros da 1ª e 2ª personagem, Quentin Metsys (?), *Menino entre os Doutores*, c.1509-1511, Museu Nacional de Arte Antiga

estilizada, com o corte das folhas pintados a dourado. O texto, a negro e vermelho, é visível no fólio em que o teólogo segura com a mão esquerda, como se o estivesse a marcar para responder, perguntar ou argumentar o seu conteúdo, e olha directamente para o Menino, tal como se pode verificar na figura 89.

A segunda personagem, que se encontra à frente da Virgem e de São José, tem o livro fechado debaixo do seu braço esquerdo, onde se destaca a encadernação negra, e com o corte das folhas ricamente ornado a ouro. Esta personagem não procura respostas ou contra-argumentações na exposição, pois está no momento de reflexão e introspecção.

²¹⁹ NO TEMPO das Feitorias: *A Arte Portuguesa na Época dos Descobrimentos*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 1992, p.146.

A terceira personagem está com o livro aberto, que segura com as duas mãos. O livro apresenta uma encadernação a couro, onde é visível um fecho metálico em coroa estilizada e os nervos da lombada, com o corte das folhas pintadas a ouro. O teólogo, deixa de estar atento à mensagem do livro, preferindo concentrar-se nas palavras do Menino (figura 90).



Figura 90: Pormenor do livro da 3ª personagem, Quentin Metsys (?), *Menino entre os Doutores*, c.1509-1511, Museu Nacional de Arte Antiga

A quarta personagem, segura o livro fechado nos cortes das folhas com as duas mãos. Este livro, apresenta uma encadernação a couro, com dois fechos metálicos em forma de escudo, e na lombada destacam-se quatro nervos. A forma como esta personagem segura o livro é deveras interessante, captando o momento em que vai pousar o livro, nas pernas ou no chão, para se dedicar totalmente às palavras de Jesus, tal como se pode verificar na figura 91.

A quinta personagem, folheia o livro com a mão esquerda, segurando-o com a mão direita (figura 91), como se estivesse à procura de um texto ou passagem, olhando para o livro, para poder contra-argumentar com o Menino. Este livro, apresenta uma encadernação preta, com o corte das folhas pintado a dourado.



Figura 91: Pormenor dos livros da 4ª, 5ª e 6ª personagem, Quentin Metsys (?), *Menino entre os Doutores*, c.1509-1511, Museu Nacional de Arte Antiga

Finalmente, a última personagem segura o livro fechado com a mão esquerda, de encadernação preta, com o corte das folhas pintado a ouro, e ao centro, destaca-se um dos fechos metálicos em forma de coroa estilizada. Infelizmente, devido ao corte da figura, não conseguimos retirar mais nenhuma informação do livro, e fazer uma análise sobre a personagem.

4.3.1.3 Cristóvão de Figueiredo

Na figura 92, observa-se a obra atribuída a Cristóvão de Figueiredo, do antigo Convento da Encarnação, c.1520-1530, actualmente no Museu Nacional de Arte Antiga. Nesta cena, ao contrário do que refere a tradição, o Menino encontra-se de pé sob um dossel brocado, discutindo com os doutores que se agruparam em semicírculo, alguns de pé outros sentados, e por detrás dos doutores estão São José e a Virgem, de pé. O



Figura 92: Cristóvão de Figueiredo, *Menino entre os Doutores*, c.1520-1530, Museu Nacional de Arte Antiga

espaço é construído através de vários planos, que terminam na parede fundeira rasgada por vários arcos. De acordo com Maria José Ferro Tavares, este espaço seria a sinagoga de Lisboa. Por ser uma comunidade que estaria em maior contacto com a corte, de um elevado grau de cultura, muito presumivelmente existira uma Livraria ou uma Biblioteca. «Aliás não nos podemos esquecer que em Lisboa, existiu uma escola de



Figuras 93, 94 e 95: Pormenor dos livros na banqueta e nas mãos dos doutores, Cristóvão de Figueiredo, *Menino entre os Doutores*, c.1520-1530, Museu Nacional de Arte Antiga

caligrafia e de iluminura de manuscritos, anterior à criação da tipografia hebraica»²²⁰. Perto do edifício do judeu Palaçano ficaria a livraria ou a biblioteca da Comuna, que recebia inúmeros livros de judeus castelhanos que entraram em Portugal em 1492²²¹. No primeiro plano (figura 93),

destaca-se por cima da banqueta cinco livros, uma com encadernação a couro, duas com encadernação verde, uma a couro negro com dois fechos metálicos, e por fim, o livro que tem mais visibilidade e relevância, de encadernação

envelope branca. Neste último códice destaca-se a palavra Bíblia em caracteres hebraicos.

Nas figuras 94 e 95, observamos um dos doutores

²²⁰ TAVARES, Maria José Ferro, *As Judiarias de Portugal*, Lisboa, CTT, 2004, p.34.

²²¹ IDEM, *ibidem*, p.65. Segundo o depoimento do Mestre António, um cristão-novo, alguns livros devido à sua raridade valeriam mais de cem mil cruzados de ouro.

com o livro aberto, e a apontar com a sua mão direita para o texto, marcado por linhas a negro e vermelho. O doutor olha directamente para o Menino, que também aponta para o livro, como se estivessem a discutir o seu conteúdo.

Um outro doutor, que se encontra sentado junto de Maria e de José, também segura um livro fechado com a sua mão direita. Este livro apresenta uma encadernação a couro, sendo um dos fechos metálicos visível ao observador. No entanto, a personagem não olha para o Menino, mas sim para os seus pais, incrédulo com a sabedoria transmitida por uma criança.

4.3.1.4 Mestres do Retábulo de São Bento



Figura 95: Gregório Lopes e Jorge Leal, *Menino entre os Doutores*, c.1520-1525, Museu Nacional de Arte Antiga

Esta obra integra-se num conjunto tradicionalmente designado por retábulo de São Bento, nome baseado na proveniência directa das peças, e que se tem mantido no jargão corrente da historiografia. Alguma da documentação veio elucidar a proveniência desta obra, e das condições da sua transferência para S. Bento da Saúde, em Lisboa, no século XVII. Esta obra, datada entre 1520-1525, terá sido realizada por Gregório Lopes e Jorge Leal, uma vez que ambos estavam ligados à oficina de Jorge Afonso, que deverá ter intervindo na gestão da empreitada²²².

Nesta pintura, o Menino está representado no centro da composição, de pé, em frente de uma cadeira, que se encontra no cimo de uma escadaria, e encimada por um dossel de forma circular. A rodear o Menino, estão os doutores, no lado esquerdo do painel, a Virgem e São José, e no plano de fundo, espreitando pela cortina que separa o espaço interior do templo, alguns espectadores.

Esta cena, que representa o último ciclo da infância de Jesus, que segundo São Lucas, «todos quantos O ouviam, estavam estupefactos com a sua inteligência e as suas respostas» (Lc 2-47).

Neste quadro de Gregório Lopes e Jorge Leal, transmite a admiração e a incredulidade dos Doutores, que consultam os livros. No lado direito do painel, destaca-se uma figura vestida de negro, com óculos, inteiramente embrenhado na leitura, que segue os caracteres escritos com a mão direita. Ao lado desta personagem, encontra-se outra que segura um livro fechado, de



Figura 96: Pormenor dos doutores com o livro, Gregório Lopes e Jorge Leal, *Menino entre os Doutores*, c.1520-1525, Museu Nacional de Arte Antiga

²²² CARVALHO, José Alberto Seabra, *op.cit*, p.28.



Figura 97: Pormenor dos livros, Gregório Lopes e Jorge Leal, *Menino entre os Doutores*, c.1520-1525, Museu Nacional de Arte Antiga

encadernação preta, com os fechos metálicos em forma de escudo, e ouve atentamente as palavras do Menino, tal como se pode verificar na figura 96. No meio das personagens, estão três livros pousados no chão, dois deles com a encadernação visível para o observador (figura 97). O primeiro, com encadernação envelope branca, representando a Antiga Lei, e o segundo de encadernação verde que representa a Nova Lei.

No segundo plano, ao lado de São José, um grupo discute entre si, argumenta com Jesus, enumerando com os dedos das mãos os seus pontos de vista.

4.4. *Aparição de Cristo à Virgem*

A *Aparição de Cristo* não aparece nem na Bíblia, nem nos Evangelhos Apócrifos, pois é uma invenção da *Lenda Dourada*. O sentimento popular de que Cristo, após a Ressurreição, aparece diante de sua mãe, para a poder consolar, ultrapassa a ausência dos Evangelhos. Este acontecimento dá-se após a Ressurreição de Cristo.

De acordo com alguns relatos, quando Cristo ressuscitou, a sua aparência tinha mudado tanto, que nem os seus discípulos nem Maria Madalena o reconheceram. Também o local onde se deram as aparições são incertos, assim como o número, e a ordem das mesmas. Por esta razão, é praticamente impossível saber o número de aparições e a sua ordem, mas os ciclos narrativos por norma enquadram seis a dez, sendo que alguns mistérios podem chegar aos treze.²²³

²²³ RÉAU, Louis, *op.cit*, pp. 574-577.

4.4.1 Mestre de 1515



Figuras 98 e 99: Jorge Afonso (?), *Aparição de Cristo à Virgem* e pormenor do livro, 1515, Museu Nacional de Arte Antiga

representados alguns Apóstolos, Adão e Eva.

Diante da Virgem, encontra-se o livro aberto pousado no seu manto. De encadernação negra, com o corte das folhas pintado a dourado, destaca-se o texto a duas colunas com caracteres negros e vermelhos. No fólio direito, na segunda coluna, vislumbra-se a letra inicial «P». Na figura 100 vislumbra-se o fólio 126 da obra *Missale monasticum secundum*, impresso no mesmo ano que a data da pintura de Jorge Afonso. Este fólio, encontra-se a seguir a uma missa, e faz a passagem para o tema da Ressureição de Cristo, onde se destaca a letra «P» da frase: *Placeat tibi, sancta Trinitas...* Este tipo de apresentação pode ter servido como exemplo para o artista Jorge Afonso.

Esta obra, proveniente do Convento da Madre de Deus em Xabregas, actualmente no Museu Nacional de Arte Antiga, da autoria de Jorge Afonso (?), também conhecido como Mestre de 1515, data que aparece numa cartela segurada por um anjo na base da coluna intermédia que separa as suas cenas, representa a cena bíblica da *Aparição de Cristo a Nossa Senhora* após a Ressureição. Esta composição divide-se em duas partes; o interior, em que Cristo se encontra de pé envolto num manto vermelho orlado a ouro, que surge perante a Virgem, que se encontra ajoelhada e de mãos postas; e o espaço exterior, uma paisagem de uma cidade amuralhada e com torreões, onde se encontram

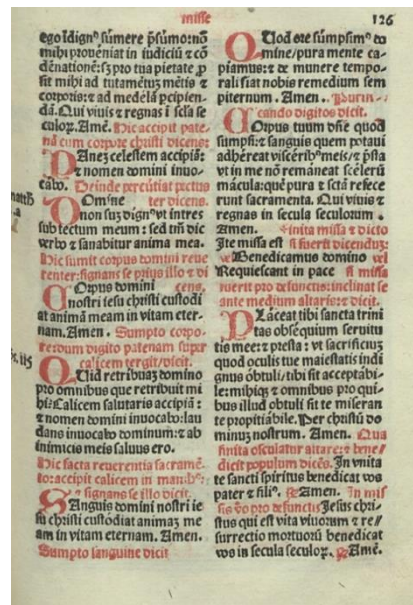


Figura 100: *Missale monasticum secundum morem...*, c.1515, Biblioteca Nacional de Portugal, cota: RES. 1876 P.

4.4.2. Frei Carlos



Figuras 101 e 102: Frei Carlos, *Aparição de Cristo à Virgem* e pormenor do livro, 1529, Museu Nacional de Arte Antiga

A *Aparição de Cristo à Virgem*, proveniente do antigo Convento do Espinheiro, actualmente no Museu Nacional de Arte Antiga, datada de 1529, remete para uma corrente de arte flamenga do século XVI, visível na representação da figura humana, onde se denota a origem flamenga de Frei Carlos, e a influência do gótico flamejante das escolas ganto-bruguenses que exerceu nas suas obras. No entanto, já se demonstra um gosto pela arquitectura do renascimento italiano,

nomeadamente no interior abobadado.

A Virgem está voltada para o centro do quadro, onde surge a figura de Cristo Ressuscitado, envolto num amplo manto vermelho, segurando com a mão esquerda uma cruz processional, e com a mão direita faz o sinal da bênção, onde a Virgem se encontra ajoelhada junto de uma banquetea, sobre a qual se pousa um livro aberto.

No fundo, enquadrados por uma arcaria, encontram-se os Justos a saírem do Limbo, destacando-se as figuras de Adão, Eva e Moisés.

No lado esquerdo do painel encontram-se as figuras de Maria Madalena, que segura um frasco de bálsamo, Marta e Maria.

Na figura 102, observamos o pormenor do livro, onde a Virgem procura consolo no momento da Aparição. Este livro, encontra-se pousado sobre o cendal rosáceo, e apesar de se encontrar aberto, apenas é visível uma parte, uma vez que o lado esquerdo encontra-se cortado, sendo apenas observável uma parte do corte das folhas pintado a dourado. O cendal, para além de servir de protecção para a encadernação deste livro, serve igualmente como marcador do fólho. Este tipo de representação do livro é característico do frade hieronimita, uma vez que recorre ao mesmo procedimento na *Anunciação* (4.2.1.9), embora na *Aparição* o cendal tenha mais movimento. Também é de realçar que tal como na *Anunciação*, o artista não colocou qualquer texto, iluminura ou inicial neste livro.

4.4.3. Garcia Fernandes



Figura 103: Garcia Fernandes, *Aparição de Cristo à Virgem*, 1531, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra

O Tríptico da *Aparição de Cristo à Virgem*, de Garcia Fernandes, já foi falado no tema da Anunciação (4.2.1.10).

Na cena principal, o ambiente é de um despojamento de pormenores pouco usuais na pintura portuguesa da época²²⁴. A Virgem Maria estaria ocupada na sua leitura, quando recebe a visita de seu filho Ressuscitado. Em cima da estante, destaca-se um livro aberto, composto por

texto a negro e vermelho, formado por duas colunas, de encadernação castanha, com dois fechos metálicos em forma de colchete. Embora sejam visíveis iniciais, não se conseguem identificar as letras maiúsculas que correspondem. É de realçar que o corte das folhas é decorado com um marmoreado (figura 105). Tal como na *Anunciação*, na prateleira encontram-se mais dois livros fechados, um de encadernação envelope branca, e outra de encadernação a couro, simbolizando respectivamente o Antigo e o Novo Testamento (figura 104). Também, em ambos os livros, é possível visualizar os nervos da lombada, quatro em cada um. Contudo, se verificamos a lombada da encadernação envelope, esta encontra-se no lado direito, e não no lado esquerdo. Este facto pode ter duas hipóteses. A primeira, pode ser meramente o gosto do artista pela simetria. A segunda, é que o livro, como representa o Antigo Testamento, pode significar um livro hebraico, cuja leitura faz-se da direita para a esquerda, justificando-se assim os nervos para o lado direito. No entanto, o livro encontra-se fechado, e por isso não se consegue encontrar nenhum caractere que possa fundamentar esta teoria meramente especulativa.



Figuras 104 e 105: Pormenores dos livros, Garcia Fernandes, *Aparição de Cristo à Virgem*, c.1531, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra

²²⁴ CAETANO, Joaquim Oliveira, *Garcia Fernandes: Um pintor do Renascimento Eleitor da Misericórdia de Lisboa*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1998, p.52.

Numa outra *Aparição de Cristo à Virgem*, c.1536, da Igreja Matriz de Vila Viçosa, que faz parte do ciclo mais criativo e conhecido da obra de Garcia Fernandes (figura 106). Nesta cena, com o sinal da bênção, encontra-se Cristo Ressuscitado no lado direito da composição, e no lado esquerdo, encontra-se a Virgem ajoelhada em posição de oração sobre um tapete, e à sua frente, observa-se um livro aberto pousado num cendal rosáceo.

De todos os livros que foram analisados até agora nesta temática, este é o único que mostra dois fólios ricamente iluminados. Tal como se pode verificar nas figuras 107 e 108, o fólio esquerdo apresenta-se completamente iluminado, e embora não se consiga perceber se existeM personagens devido às reduzidas dimensões, embora seja muito provável que esteja relacionado com o



Figuras 107 e 108: Pormenor do livro a cores e a preto e branco, Garcia Fernandes, *Aparição de Cristo à Virgem*, c.1536, Igreja Matriz de Vila Viçosa

Figura 109: *Hore in laudem gloriosissime virginis marie*, c.1535, f.95, Biblioteca Nacional de Portugal cota: res-328-v

na zona da cercadura.

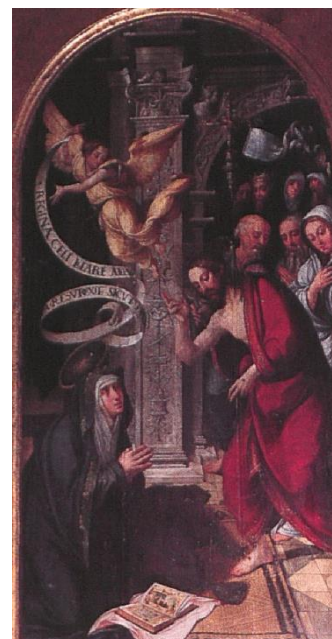


Figura 106: Garcia Fernandes, *Aparição de Cristo à Virgem*, c.1536, Igreja Matriz de Vila Viçosa

uma capitular iluminada, mas não é possível saber qual é a letra. Ambos os fólios estão decorados uma cercadura vegetalista. O livro, apresenta uma encadernação preta com o corte das folhas pintados a dourado. Na figura 109, colocámos um fólio do livro iluminado *Hore in laudem gloriosissime virginis marie*, de 1534, como um exemplo que pode ter servido de inspiração para o artista, nomeadamente

4.5 Pentecostes

Neste tema, Cristo Ressuscitado envia o Espírito Santo aos apóstolos e à Virgem que, apesar de estar no centro do grupo, é uma personagem secundária, sendo também a única personagem que mantém o silêncio. O protagonista é Cristo, embora não seja representado, que derrama o Espírito Santo aos Apóstolos, permitindo-lhe falar todas as línguas para espalharem o Evangelho pelos gentios. No Evangelho de São João, consegue-se compreender o pensamento dos apóstolos, e que a promessa feita por Jesus, uma vez desaparecido nesta terra, enviará por parte do Pai outro consolador, que estará com eles eternamente (Jo 14:26). Numa outra conversa, após a Ressurreição, explica criteriosamente esta missão (Jo 20:21-21). Esta mesma ideia está expressa no Evangelho de São Mateus, a propósito da pregação de São João Baptista (Mt 3:11).

De acordo com o Acto dos Apóstolos (2:1-4):

«quando chegou o dia de Pentecostes, encontravam-se todos reunidos no mesmo lugar. De repente, vindo do céu, um som comparável ao de forte rajada de vento encheu toda a casa onde eles se encontravam. Viram então a aparecer uma línguas, à maneira de fogo, que se iam dividindo, e poisou uma sobre cada um deles. Todos ficaram cheios do Espírito Santo e começaram a falar outras línguas, conforme Espírito lhes inspirava que se exprimisse».

A origem do Pentecostes é uma profecia do Antigo Testamento. A manifestação do Espírito como Sopro, é na verdade uma crença comum a todas as seitas espiritualistas da antiguidade, e dos tempos modernos, sendo que no judaísmo pode ser comparado a uma língua de fogo, e ali prossegue a ideia de que o Espírito Santo se havia manifestado pelo dom das línguas, e que havia dotados os Apóstolos com as habilidades políglotas indispensáveis para a evangelização²²⁵.

O Pentecostes, aparece como um momento necessário para a Missão dos Apóstolos, pois sem este milagre não seria possível. O episódio da “confusão das línguas”, que aparece no Génesis (Gn 11: 1-9) como um castigo do orgulho humano, aqui converte-se numa graça concedida pelo Espírito Santo.

A presença de Maria no Pentecostes, não deixa de causar algum espanto, uma vez que ela já recebeu o Espírito Santo no dia da Anunciação, não necessitando de o receber novamente, para além de não participar na evangelização. Uma vez que a sua presença não está mencionada explicitamente, uma das justificações que se encontra

²²⁵ RÉAU, Louis, *op.cit*, pp. 611-612.

para esta tradição iconográfica está nos Actos dos Apóstolos (1:14), onde se faz referência ao facto de os apóstolos estarem reunidos em Jerusalém, juntamente com algumas mulheres, entre as quais Maria, mãe de Jesus²²⁶.

²²⁶ IDEM, *ibidem*, p.613.

4.5.1 Mestre da Lourinhã



Figura 110: Mestre da Lourinhã, *Pentecostes* e pormenor do livro, c.1525-1550, Museu Nacional de Arte Antiga

O *Pentecostes* do Mestre da Lourinhã, c.1525-1550, que se encontra no Museu Nacional de Arte Antiga, apresenta-nos um dos momentos da mudança de gosto para a arte clássica. A cena decorre no interior de uma sala, cujo espaço organiza-se em modelos de perspectiva desenvolvidos a partir de Piero della Francesca e Alberti, mas o tratamento das personagens obedece a um estilo que, de acordo com Adriano de Gusmão, «nos foi grato até muito tarde»²²⁷.

Ao centro das personagens, destaca-se a figura de Maria, única figura feminina nesta pintura, que se encontra sentada e em oração, e sem qualquer língua de fogo sobre a sua cabeça (figura 110). O facto da Virgem ser considerada como “rainha”, “mãe dos doze apóstolos”, e “mãe adoptiva de João”, nas representações do Espírito

Santo, ela tornou-se um símbolo da Igreja, depositária da sabedoria, apresentada como «uma das mais belas expressões sobre humanidade»²²⁸. Pousado directamente nas suas pernas, destaca-se o livro aberto, onde é visível o “texto” a negro e vermelho composto por caracteres góticos, e vislumbra-se algumas letras iniciais pintadas a vermelho, particularmente para a letra «O» que se inscreve dentro de uma pequena cercadura a meio do fólio direito. Este livro, será possivelmente o livro das Horas do Espírito Santo, uma vez que a letra inicial da pintura começa com a letra Maiúscula «D», tal como se inicia no livro das Horas: *Domine labia mea*.

A letra «O,» parece mais à frente no livro, tal como na pintura: *Obis sancti spiritus*. Se de facto for a representação do livro das Horas do Espírito Santo, podemos presumir



Figura 111: Pormenor do livro, Mestre da Lourinhã, *Pentecostes* e pormenor do livro, c.1525-1550, Museu Nacional de Arte Antiga

²²⁷ BATÓREO, Manuel, *op.cit.*, p.138.

²²⁸ IDEM, *ibidem*, p.140.

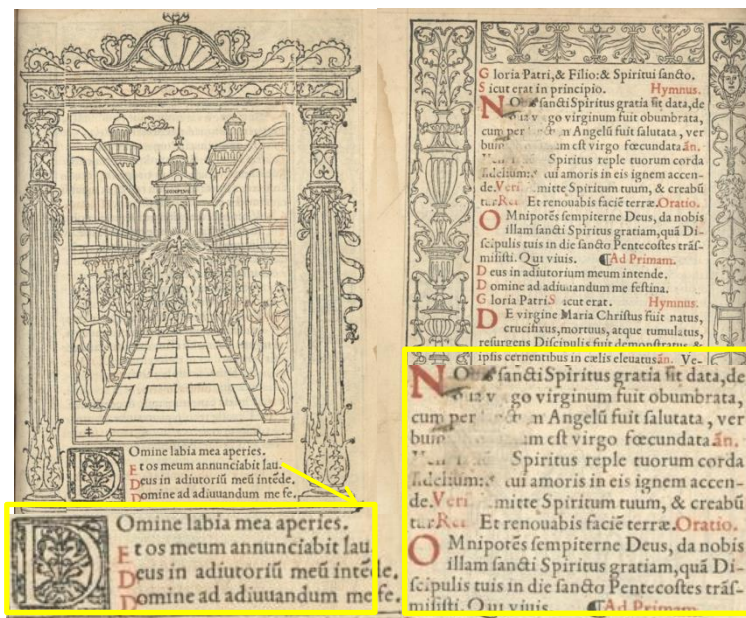


Figura 112: *Horae, in laudem beatis*, c.1542, fls.217-218, Biblioteca Nacional de Portugal, cota: res-6437-p

que a inicial que se encontra em destaque a seguir ao «O» na pintura do Mestre da Lourinhã, seja outro «O» de *Omnipotens sempiterna*, tal como podemos verificar pela figura 112. A encadernação deste livro é pintada a vermelho, com o corte das folhas pintados a dourado.

4.5.2 Vasco Fernandes

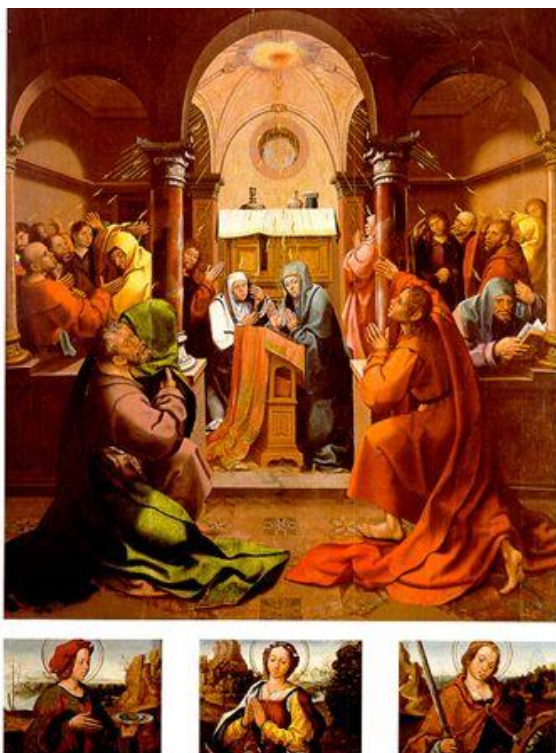


Figura 113: Vasco Fernandes, *Pentecostes*, c.1530-1534, Museu Grão Vasco

O *Pentecostes*, c.1530-1534, da autoria de Grão Vasco, é proveniente da capela da confraria do Espírito Santo da Sé de Viseu, actualmente no Museu Grão Vasco. O painel maior representa a cena da Descida do Espírito Santo, enquanto na predela destacam-se as figuras femininas de Santa Luzia, Santa Margarida e Santa Catarina.

Em primeiro plano, estão representados São Pedro e São João Evangelista, e no centro da composição, a figura da Virgem acompanhada pelos restantes apóstolos e pelas santas mulheres.

Esta pintura (figura 113) que se localizava no topo norte do transepto, era um espaço litúrgico frequentado por todos os crentes, e habitado por muitas presenças²²⁹. Os móveis, os objectos, dos quais se destacam o candelabro sem vela, uma jarra e um pote, assumem essencialmente um carácter decorativo, para além das suas valências simbólicas, como por exemplo o candelabro sem vela, que reforça a ideia da luz divina, presente nos raios e línguas de fogo que brotam na abóbada. «O mesmo princípio, ainda que para uma ideia diferente, terá levado Vasco no de Coimbra, à representação de um elevado número de livros e ao reforço visual dos apóstolo em atitude de leitura, certamente como forma de exaltação da cultura humanista dos destinatários»²³⁰. O recurso a uma iconografia eucarística, também encontrada na obra de Santa Cruz de Coimbra é bastante diferente da obra de Viseu, uma vez que esta funcionava como referência única no espaço litúrgico a que se



Figura 114: Pormenor da estante com os livros, Vasco Fernandes, *Pentecostes*, c.1530-1534, Museu Grão Vasco

²²⁹ RODRIGUES, Dalila, *Grão Vasco*, Lisboa, Alêtheia Editores, 2007, p.118.

²³⁰ IDEM, *ibidem*.

destinava: a pequena capela comemorativa da reforma humanista, dedicada a D. João III, onde se celebrava missa uma vez por semana.



Figura 115: Pormenor do Apóstolo com o livro, Vasco Fernandes, *Pentecostes*, c.1530-1534, Museu Grão Vasco

Embora esta obra não represente tantos livros como no de Coimbra, conseguimos visualizar três livros, dois abertos e um fechado. O primeiro aberto, encontra-se diante da Virgem, pousado na estante com um longo cendal. Esta personagem está em oração, e olha directamente para o livro, prestando-lhe toda a atenção, tal como se pode verificar na figura 114. O outro livro aberto, de encadernação vermelha, com o corte das folhas pintado a dourado e o “texto” a negro e vermelho, encontra-se nas mãos de um dos apóstolos (São Mateus?), que tal como a Virgem, dedica-lhe toda a atenção no momento em que lhe chega uma das línguas de fogo (figura 115). Finalmente, o livro fechado de encadernação vermelha, encontra-se na prateleira da estante-genuflexório da Virgem (figura 114).

O *Pentecostes* de Viseu, terá como base o mesmo modelo que o de Santa Cruz de Coimbra, pintado por volta de 1535, e é a única obra simultaneamente documentada e assinalada de Grão Vasco (figura 116). «E se de algum modo reflecte as experiências tidas em Viseu, não deixa de denunciar profundamente as especiais circunstâncias da sua encomenda»²³¹. Na época em que Grão Vasco trabalhou em Coimbra, passou-se um momento fulcral da vida cultural e religiosa do mosteiro, uma vez que, em 1527, por decisão de D. João III, iniciou-se a reforma católica e humanista dos cónegos regrantes de Santa Cruz, tendo como principal mentor Frei Brás de Bartolomeu. Todo este processo de reformulação do ensino, trouxe consequências para a renovação artística que seria implementada.

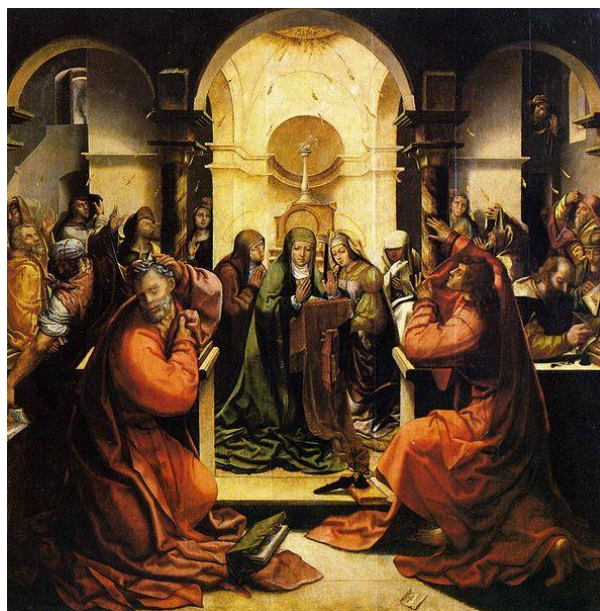


Figura 116: Vasco Fernandes, *Pentecostes*, c.1535, Santa Cruz de Coimbra

²³¹ IDEM, *ibidem*, p.121.



Figura 117: Pormenor dos livros no pavimento, Vasco Fernandes *Pentecostes*, c.1535, Santa Cruz de Coimbra

Se por um lado o mosteiro, palco de uma actividade artística intensa, possibilitou a Grão Vasco tomar contacto com uma série de artistas e de obras de arte, por outro lado, não devemos esquecer que a pintura se destinava a um momento celebrativo da reforma humanista:

a capela do Espírito Santo. Esta capela, mandada edificar com o intuito de exaltar a

figura de D. João III, enquanto impulsionador da reforma, reflecte igualmente uma linguagem classicista em voga no mosteiro, nomeadamente pela mão de Nicolau de Chanterenne²³².

O grande desafio para o artista terá sido justamente conceber a pintura em conformidade com o espírito da reforma, e com o elogio ao saber, às línguas, e literaturas antigas, cujo estudo se implementava no mosteiro, em articulação com a arquitectura renascentista. A linguagem classicista da arquitectura, e o carácter inédito da iconografia, seja ela no número de livros que se distribuem pelo campo figurativo, ou pela indumentária das personagens, confere uma dimensão de verdadeiros literatos humanistas, e devem ser vistos à luz desta relação²³³.

Os instrumentos de escrita, e os livros, de evidente simbologia eucarística, únicos elementos acessórios do tema, relacionam-se directamente com a reforma do mosteiro²³⁴. Para além dos dois livros que estão colocados no pavimento (figura 117), acessórios dos dois apóstolos que se encontram no primeiro plano, destaca-se a tríade feminina. Esta é representada no acto de leitura, e uma delas, a da direita, sustenta ainda um livro fechado com um cendal vermelho, tal como se pode observar na figura 118.



Figura 118: Pormenor dos livros tríade feminina, Vasco Fernandes *Pentecostes*, c.1535, Santa Cruz de Coimbra

No extremo direito da imagem, os dois apóstolos estão embrenhados no acto de transcrição

²³² IDEM, *ibidem*, p.122.

²³³ IDEM, *ibidem*.

²³⁴ IDEM, *ibidem*, p.126.



Figura 119: Pormenor dos livros nos Apóstolos, Vasco Fernandes, *Pentecostes*, c.1535, Santa Cruz de Coimbra

ou de escrita. No fundo da cena, na direcção de São João, destaca-se uma personagem com expressiva gestualidade, que segura um pergaminho enrolado junto ao peito. «E a que figura em torção, numa diagonal correspondente à massa volumétrica da figura de São Pedro, pela sua invulgar indumentária, e porque segura também um livro, não pode deixar de ser entendida como uma referencia antiquizante»²³⁵.

Este Pentecostes de *Velascus*, é um elogio à cultura humanista, tendo ele próprio aderido a este elogio através da sua assinatura latinizada.

²³⁵ IDEM, *ibidem*, p.127.

4.5.3 Gregório Lopes



Figura 120: Gregório Lopes, *Pentecostes*, c.1535, Museu Nacional de Arte Antiga

No painel de *Pentecostes* de Gregório Lopes, c.1535, actualmente no Museu Nacional de Arte Antiga, observamos os raios e línguas de fogo da revelação de Paracleto sobre a Virgem e os Apóstolos, inundando o espaço fundeiro com uma luz transcendente amarelada. Nesta composição, verificamos que existe uma certa horizontalidade na distribuição das figuras, apesar de alguns ângulos,

nomeadamente em São Pedro(?) e São João Evangelista. José Alberto Seabra Carvalho,

destaca também o facto de que a composição é triangular, com zénite no lugar da própria fonte da revelação, e não segue o modelo equilátero tão recorrente da nossa pintura quinhentista, gerando uma instabilidade e consistência espacial que é praticamente uma assinatura de Gregório Lopes em algumas pinturas²³⁶. Também é de realçar o aprofundamento de espaços secundários, projectados diagonalmente no primeiro plano da imagem e povoados por figuras.

No primeiro plano da obra, encontramos a Virgem, com uma auréola radiante, rodeada pelas mulheres e pelos Apóstolos (figura 120). A Virgem, encontra-se de joelhos sobre uma mesa, com a mão direita sobre o peito, enquanto a mão esquerda segura o livro, que se encontra pousado sobre uma almofada de cor de carmim. Antes da chegada do Espírito Santo, estaria concentrada a ler o seu livro de encadernação preta, com o corte das folhas pintado a ouro, e com um dos fechos em forma de coroa visível. Mas, no momento em que é derramado o Espírito Santo aos Apóstolos, ela deixa de prestar atenção ao livro, para testemunhar o momento em que as línguas, à maneira de fogo, poisam sobre cada um dos Apóstolos.



Figura 121: Pormenor da Virgem com o livro, Gregório Lopes, *Pentecostes*, c.1535, Museu Nacional de Arte Antiga

²³⁶ CARVALHO, José Alberto Seabra, *op.cit*, p.54.



Figura 122: Pormenor do livro, Gregório Lopes, *Pentecostes*, c.1535, Museu Nacional de Arte Antiga

Contudo, esta não é a única personagem retratada com o livro. No canto inferior direito, observamos São João Evangelista a receber a língua do Espírito Santo, e ao pé do seu joelho esquerdo, verificamos que se encontra um livro aberto colocado directamente no chão, com o “texto” a negro, de encadernação vermelha, com o corte das folhas pintado a dourado, e com dois fechos metálicos em forma de colchete. No entanto, como podemos verificar na figura 122, ao pé do livro encontram-se os instrumentos de escrita, nomeadamente o tinteiro e a pena. Tal como no *Pentecostes* de Santa Cruz de Coimbra, referido anteriormente, estes livros e os instrumentos de escrita, novamente de simbologia eucarística, são os únicos elementos acessórios do tema.

4.5.4 Garcia Fernandes

Nesta representação da descida do Espírito Santo (Museu Grão Vasco), da primeira metade do século XVI, encontra-se representado um grupo de figuras albergadas num interior, destacando-se a figura da Virgem em atitude orante, genuflectida e de mãos postas, fixando o olhar no livro aberto, de “texto” a negro e vermelho, composto por duas colunas, pousado directamente no tapete. Esta figura, está rodeada pelas Mulheres Santas e pelos Apóstolos, e sobre as suas cabeças irrompe uma bola de fogo, que simboliza o Espírito Santo, enviado por



Figura 123: Garcia Fernandes, *Pentecostes*, 1ª metade do século XVI, Museu Grão Vasco

Cristo aos Apóstolos, para que estes se possam expressar em todas as línguas necessárias para a predicação do Evangelho entre os gentis.



Figura 124: Pormenor dos livros, Garcia Fernandes, *Pentecostes*, 1ª metade do século XVI, Museu Grão Vasco

Do lado esquerdo da Virgem, destaca-se a figura de São Pedro, ajoelhado, preparando-se para apanhar a chave que se encontra no chão. Do lado direito, vislumbra-se o apóstolo São João, de mãos postas e vestido com uma túnica vermelha. Diante dele, encontra-se um outro livro fechado, encadernado a couro, onde na lombada são visíveis os quatro nervos. Por cima deste livro, destaca-se um instrumento de escrita, presumivelmente uma faca ou um canivete. A representação destes dois livros, pode corresponder à dualidade entre o Antigo Testamento, em que a confusão das línguas é um castigo divino, e o Novo Testamento, onde as línguas de fogo são uma graça concedida pelo Espírito Santo aos Apóstolos.

Numa outra obra do mesmo tema, que se encontra no Museu Nacional de Arte Antiga, pertencente ao retábulo do Mosteiro da Trindade em Lisboa, c.1537, faz parte de um programa de exaltação da divindade de Cristo, pedra angular do dogma da Trindade, e aqui afirmada através da representação dos episódios evangélicos, que espelham a revelação messiânica do Pai sobre o Filho, que consagra

Jesus como filho de Deus, desde o seu aparecimento carnal entre os homens, até à condição de luz celestial manifestada aos Apóstolos no *Pentecostes*²³⁷. Nesta pintura, observa-se o interior de um templo com decoração classicista, bastante visível nas pilastras (figura 125). Uma vez que esta representação encontra-se incompleta, faltando uma das tábuas verticais que constituíam o suporte do lado esquerdo, apenas visualizamos os apóstolos a presenciar o *Pentecostes*. No entanto, aos pés de São Pedro, observamos a chave, e o livro aberto pousado directamente no chão. Neste livro, é possível vislumbrar uma cercadura iluminada



Figura 126:
Pormenor dos livros,
Garcia Fernandes,
Pentecostes, c.1537,
Museu Nacional de
Arte Antiga

em ambos os fólios, que é decorada com elementos vegetalistas,

correspondendo com o gosto e decoração da época, e o “texto” é pintado a negro (figura 126). A chave que se encontra aos pés de São Pedro, toca no livro, relembrando o papel do Príncipe dos Apóstolos na Igreja Cristã. É de destacar que, na outra parte que deveria corresponder ao outro retábulo, encontra-se um livro cortado, que também estaria pousado no chão, ou no tapete, diante de um Apóstolo, possivelmente São João Evangelista.



Figura 125: Garcia Fernandes,
Pentecostes, c.1537, Museu
Nacional de Arte Antiga

²³⁷ CAETANO, Joaquim Oliveira, *op.cit*, p.82.

4.5.5 António Vaz (?)



Figura 127: António Vaz (?), *Pentecostes*, c.1540-1550, Museu Alberto Sampaio, Guimarães

de Carvalho, Desembargador da Casa de Suplicação, membro da Ordem de Cristo, pelo traje que ostenta, e cavaleiro da casa real, recendo uma tença anual de 30 000 reais²⁴⁰, optámos por colocar esta pintura neste capítulo, pelo facto de o livro que se encontra no chão não estar no mesmo alinhamento. Segundo Dalila Rodrigues²⁴¹, com bases em exames de reflectografia de infravermelhos, a presença do doador não estava prevista durante a etapa de elaboração no desenho preparatório.

Nesta obra verificamos que existem duas personagens com o livro: a Virgem Maria e São Pedro. O livro da Virgem, encontra-se nas suas pernas (figura 128), e o livro de São Pedro está pousado no chão (figura 129). Ambos os livros, não tem qualquer protecção na sua encadernação, tocando directamente nas suas superfícies. O livro da Virgem é bastante simples, com o “texto” a negro, o corte das folhas pintado a dourado, e a encadernação a vermelho. O livro de São Pedro, também segue os mesmos parâmetros do livro da Virgem, embora o “texto” seja a vermelho e preto, e a



Figura 128: Pormenor do livro da Virgem, António Vaz (?), *Pentecostes*, c.1540-1550, Museu Alberto Sampaio, Guimarães

²³⁸ A atribuição de deve-se a Alfredo Guimarães. Cf. REIS-SANTOS, Vasco Fernandes e os pintores de Viseu do século XVI, Lisboa, 1946, pp.28-30.

²³⁹ FLOR, Pedro, *op.cit.*, p.290.

²⁴⁰ IDEM, *ibidem*.

²⁴¹ RODRIGUES, Dalila, «O pintor António Vaz e os problemas de atribuição do núcleo de pintura quinhentista», in *A Colecção de Pintura no Museu Alberto Sampaio – séculos XVI-XVIII*, Lisboa, IPM, 1996, pp.73-87.



Figura 129: Pormenor do livro no chão, António Vaz (?), *Pentecostes*, c.1540-1550, Museu Alberto Sampaio, Guimarães

encadernação possui dois fechos machos visíveis fixados com charneira do mesmo tom que a encadernação. Ambos os “textos” estão em letra gótica .

4.6 Tema da Morte da Virgem

Este tema, de extrema importância para o cristianismo, não se encontra nas Sagradas Escrituras, sendo que os artistas se inspiraram nos Evangelhos apócrifos, popularizados pela *Lenda Dourada* no século XIII. Por diversas vezes, Maria foi assimilada como a Mulher do Apocalipse, que traz ao mundo um filho, que se elevou com as suas asas de águia no momento em que o Dragão queria devorá-lo. Contudo, no Antigo Testamento, existem várias Ascensões de profetas, como o caso de Elias e Henoc. No entanto, no caso da Mãe de Deus, a sua glorificação é meramente uma cópia da Morte e Glorificação de Cristo. Tal como o seu filho, Maria esteve no sepulcro durante três dias, até que ascendeu ao céu, reuniu-se com o seu corpo e ressuscitou²⁴².

²⁴² RÉAU, Louis, *op.cit*, p.613.

4.6.1 Ciclo de Gérard David

Na figura 131, vislumbra-se a tábua com o tema da *Morte de Nossa Senhora*, c.1490-1500, proveniente da capela-mor da Sé de Évora, actualmente no Museu de Évora. Estilisticamente, aproxima-se dos artistas Hugo van der Goes, mas principalmente de Gérard David.

A Virgem, encontra-se no seu leito, rodeada pelos Apóstolos que lhe prestam uma última homenagem. Toda a cena,



Figuras 130, 131 e 132: Martim Shongauer, *Morte da Virgem*, c.1470, Museu Britânico, Londres. Ciclo Gerárd David, *Morte da Virgem*, c.1540-1550, Museu de Évora

está envolvida por uma áurea de melancolia e de profunda tristeza, e por cima do leito, em pequena escala, observamos os anjos a elevarem a Virgem para o céu. Do lado esquerdo da Virgem, está São Pedro, vestido com o pluvial de oficiante ricamente decorado, que acaba de colocar uma vela acesa entre as mãos da Virgem. Enquanto lhe correm as lágrimas de desgosto pelo seu rosto envelhecido, segura com a mão esquerda um livro de orações, onde lê a absolução. Ele conduz o ritual através do livro, e neste caso, o livro deve ser lido e não apenas dito de cor, quer seja pelo «“responso dos mortos”, quer se trate de recitar a necessidade da passagem da Bíblia»²⁴³. Neste livro, podemos verificar que o “texto” e as iniciais, de caracteres góticos, estão pintados a negro e a vermelho. No fólio esquerdo, destacam-se as iniciais maiúsculas «J», «O», e «I». No fólio direito, encontra-se a letra maiúscula «I». De encadernação negra, o corte das folhas é decorado com um debruado ziguezagueante pintado a dourado.

A encomenda das almas, também faz parte dos rituais litúrgicos, e consequentemente do quotidiano. Ler a palavra escrita, exige que o celebrante compreenda o livro com as palavras adequadas e justas, dando dignidade ao ritual, e ligar o passado, e o futuro. Pois a religião (re)liga, estabelece contacto com o passado e o presente, entre a vida e a morte²⁴⁴.

²⁴³ SANTOS, Maria Helena Carvalho dos, *O retrato do livro*, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Estudos do século XVIII, 2000, p.124.

²⁴⁴ IDEM, *ibidem*, p.114.

4.6.2 Mestres de Ferreirim

No retábulo de Ferreirim, da Igreja do Mosteiro de Ferreirim, c.1533-1534, destaca-se uma pintura com o tema da *Morte da Virgem*. Este trabalho conjunto de Gregório Lopes, Cristóvão de Figueiredo e Garcia Fernandes, apresenta a Virgem no seu leito, rodeada pelos doze Apóstolos, onde São Pedro, vestido com o pluvial, celebra a missa, e um dos apóstolos segura a vela, e coloca-a nas mãos da Virgem. Ao celebrar a missa, São Pedro apoia-se no livro, que segura com a mão esquerda, enquanto que a direita faz o sinal da bênção, tal como se pode verificar na figura 134. Este livro, apresenta uma encadernação a negro, com o corte das folhas pintadas a



Figura 133: Mestres de Ferreirim, *Morte da Virgem*, c.1533-1534, Igreja do Mosteiro de Ferreirim



Figura 134: Pormenor de S. Pedro com o livro, Mestres de Ferreirim, *Morte da Virgem*, c.1533-1534, Igreja do Mosteiro de Ferreirim

dourado. No entanto, na figura 135, observamos um outro apóstolo, que se encontra no lado direito do painel, a procurar algum conforto no livro, num momento de profunda tristeza e dor. O livro que o apóstolo segura, também está aberto, permitindo observar o texto composto por duas colunas a negro, com as iniciais a vermelho em letra romana. A primeira inicial

do fólio esquerdo, é a letra maiúscula “S”, e na segunda coluna do mesmo fólio, destaca-se a letra “R” pintada a negro. A inicial do fólio direito, também é a letra maiúscula “R”, embora

esteja pintada a vermelho. A encadernação do livro é preta, e o corte das folhas é decorado com um cinzelado dourado. O livro, neste tema traz consolo e permite a partilha dos textos sagrados.

A leitura do livro é indispensável para a liturgia. Nesta obra, tal como na anterior, percebemos que é através do livro que a presença religiosa se destaca, e o momento litúrgico que acompanha as cerimónias da morte. A mensagem é transmitida pela representação do livro.



Figura 135: Pormenor de Apóstolo com o livro, Mestres de Ferreirim, *Morte da Virgem*, c.1533-1534, Igreja do Mosteiro de Ferreirim

4.7 Os Evangelistas

Na tradição cristã, os quatro Evangelistas são os autores dos quatro Evangelhos do Novo Testamento. Ao contrário dos outros subcapítulos, não se encontra organizado por ordem alfabética. Este subcapítulo está classificado de acordo com o cânone bíblico.

Na obra de Garcia Fernandes (figura 136), proveniente do Mosteiro da Santíssima Trindade em Lisboa, actualmente no Museu Nacional de Arte Antiga, c.1537, vislumbramos as figuras de Cristo e do Padre eterno, sentados num imponente trono com ornamentação goticizante e, sobre ele, paira a pomba do



Figura 136: Garcia Fernandes, *Santíssima Trindade*, 1537, Museu Nacional de Arte Antiga

Espírito Santo. Nesta *Santíssima Trindade*, também se destacam nos quatro cantos do painel os quatro Evangelistas: São João no canto superior esquerdo, São Marcos no canto superior direito, Lucas no canto inferior esquerdo, e São Mateus no canto inferior direito. Todos os Evangelistas se encontram com o livro aberto, a escrever o Evangelho, e com instrumentos de escrita, recebendo o discurso, uma vez estão na presença do Pai, Filho e Espírito Santo, a Santíssima Trindade. Os livros dos Evangelistas, são apresentados com uma encadernação negra, sendo que no livro de São Mateus, vislumbram-se ainda dois fechos metálicos em forma de colchete. É de realçar que, do lado esquerdo do painel, distinguimos as figuras de Abrão e Isaac, de dois santos, que também seguram um livro aberto de encadernação a negro, do lado direito Moisés, com as tábuas da Lei, e o Rei David²⁴⁵.

²⁴⁵ CAETANO, Joaquim Oliveira, *op.cit*, pp.79-85.

4.7.1 São Mateus

Um dos doze apóstolos de Jesus, e um dos quatro Evangelistas. Antes da sua vocação por Cristo, encontrava-se no posto aduaneiro de Cafarnaum, e exercia o ofício público de cobrador de impostos, desprezado pelos contribuintes, e principalmente pelos judeus. O Evangelho que lhe é atribuído foi escrito no ano 90, depois do Evangelho de São Marcos, apesar da Bíblia o colocar em primeiro lugar. Após a dispersão dos Apóstolos, Mateus pregou o Evangelho na Etiópia, onde a sua missão foi grandemente facilitada pelo eunuco da rainha Candace (Act 8, 27-28), que foi convertido ao Cristianismo por São Filipe (Act 8, 38-39).

De acordo com a lenda, Mateus impôs-se a dois magos, e enfrentou os dois dragões dos dois feiticeiros etíopes. Um dos seus outros milagres, foi ressuscitar o filho do rei Hegesipo, a quem os dois magos não conseguiram devolver a vida, e depois de ter conseguido converter o monarca, este colocou a sua filha Efigénia num convento como abadessa. Posteriormente, o rei Hitarco, que sucedeu ao seu irmão Hegesipo, quis casar-se com a sua sobrinha, mas Mateus opôs-se ao casamento, sendo condenado à morte pelo rei. Existem diversas versões sobre o seu martírio. Algumas defendem que foi decapitado, outras falam de apedrejamento, e outras de morte pela fogueira²⁴⁶.

Em termos iconográficos, Mateus pode ser representado como *cobrador*, *apóstolo* ou *evangelista*. Como *cobrador* pode ser representado com uma bolsa ou uma balança para pesar ouro, como *apóstolo* pisa um saco onde saem moedas, ou com o instrumento do seu martírio, uma lança ou uma alabarda, e finalmente como *Evangelista*, tendo como símbolo um homem alado porque, o seu Evangelho inicia-se com a genealogia de Cristo segundo a carne. Por norma aparece sentado sobre uma escrivaninha a escrever o Evangelho, ditado por um Anjo que conduz a sua mão ou sustém o tinteiro²⁴⁷.

²⁴⁶ RÉAU, Louis, *Iconografia del arte cristiano: iconografia de los Santos G-O*, Barcelona, Ediciones del Serbal, tomo 2, volume 4, 1997, pp.370-371.

²⁴⁷ IDEM, *ibidem*, p.372.

4.7.1.1 Garcia Fernandes



Figura 137: Garcia Fernandes, *São Mateus e São João*, c.1520-1530, Museu Nacional de Arte Antiga

Nesta pintura de Garcia Fernandes, c.1520-1530, actualmente no Museu Nacional de Arte Antiga, observamos São Mateus, no lado esquerdo do painel, e São João no lado direito (fig. 137)²⁴⁸.

São Mateus, é representado com uma certa idade, de barbas longas e grisalhas, e vestes negras.

O artista decidiu representar os Evangelistas como escritores. O livro, encontra-se aberto, apoiado no anjo, de encadernação vermelha, com o corte das folhas a dourado, com um brocado em forma zigzagueante,

e algumas volutas, tal como se pode observar no pormenor (figura 139). Na encadernação, destacam-se ainda dois fechos metálicos em forma de colchete. Com a sua mão esquerda escreve o livro, e com a direita segura a faca, para o caso de cometer algum erro enquanto recebe o discurso divino.

São João também se encontra com o livro aberto apoiado na águia, mas ao contrário de São Mateus, ele aponta para o



Figuras 138: Pormenor dos livros e do corte de goteira, Garcia Fernandes, *São Mateus e São João*, c.1520-1530, Museu Nacional de Arte Antiga



Figuras 139 e 140: Pormenor do corte das folhas e das letras iniciais, Garcia Fernandes, *São Mateus e São João*, c.1520-1530, Museu Nacional de Arte Antiga

livro, como se o texto sagrado surgisse diante dele. Este livro, apresenta uma encadernação a couro, com o corte das folhas a dourado e decorado com um cruzado, e com o texto a negro. A

figura 140, apresenta um pormenor do fólio esquerdo, onde se vislumbram algumas letras maiúsculas: «PRNCPIO»?.

Estas letras, podem ser uma abreviatura para «princípio», podendo corresponder ao prólogo do Evangelho de São João: «No princípio existia o Verbo» (Jo 1, 1-2). É de destacar que em ambos os livros aparece o símbolo do infinito, pois Cristo é o «Alfa e o Ómega, o Primeiro e o Último, o Princípio e o Fim» (Ap 22, 1-14).

²⁴⁸ Cf. Caetano, Joaquim Oliveira, *op.cit*, pp.11-79.

4.7.2 São Marcos

Tal como Lucas, São Marcos não fazia parte dos doze apóstolos, tendo-se convertido ao cristianismo após o episódio da Ascensão. Foi o discípulo predilecto, e porta-voz de São Pedro, acompanhado-o na viagem para Roma. Nos primeiros anos do cristianismo, o Evangelho de São Marcos era designado de Evangelho de São Pedro. O Evangelho de São Marcos, reflecte a catequese de São Pedro, e de acordo com o cânone está classificado como o segundo Evangelho.

São Pedro enviou São Marcos para o Egipto, cidade de Alexandria, onde desembarcou durante o reinado de Nerón, e foi nessa cidade que foi acusado de magia, e durante a celebração da missa de Páscoa foi detido. Na prisão, apareceu-lhe Cristo, e a população arrastou-o pela cidade por uma corda, golpeado quase até à morte com um bastão, e o seu corpo mandado para uma fogueira. No entanto, chovia torrencialmente ao ponto de apagar o fogo, e assim, os seus restos mortais foram sepultados por cristãos numa tumba escavada na rocha²⁴⁹.

São Marcos tem como atributo o livro do seu Evangelho, e por vezes é representado com um turbante, relembrando as pregações em Alexandria. Como primeiro bispo de Alexandria, também é representado com as vestes pontifícias de um bispo grego, sem a mitra. Mas o seu atributo principal é o leão, pois uma das suas primeiras frases do seu Evangelho é: «Uma voz clama no deserto: ‘Preparai o caminho do Senhor, endireitai as suas veredas’» (Mt 1,3-4). Esta voz é de São João Baptista, que se assimila ao rugido e de um leão, mas este leão é alado, distinguindo-se assim do leão de São Jerónimo²⁵⁰.

²⁴⁹ IDEM, *ibidem*, p.321-322.

²⁵⁰ IDEM, *ibidem*, p.321-323.

4.7.2.1 Oficina de Simon Bening

No fólho 16, verso do livro de horas oficialmente atribuído à oficina de Simon Bening, proveniente do Palácio das Necessidades, e actualmente no Museu Nacional de Arte Antiga, encontramos uma iluminura que marca o início do Evangelho de São Marcos (figura 141).

Nesta iluminura, encontramos São Marcos a escrever o Evangelho no seu *scriptorium*, de noite e à luz da vela. O livro, apresenta uma encadernação a negro, com dois fechos metálicos em forma de coroa estilizada, e com o corte de goteira pintado a dourado. No fólho esquerdo, destaca-se uma inicial, mas devido ao seu tamanho, não conseguimos identificar a letra.

Sobre a estante, destacam-se mais dois livros fechados, um de encadernação a couro, e outro de encadernação azul, com cinco tarjas na capa, e com o corte das folhas pintado a dourado, tal como se pode verificar na figura 142. No interior do móvel, também se observam outros livros fechados, dois na prateleira de cima, e dois na prateleira de baixo, com encadernações a couro e a azul, e com o corte de cabeça e de goteira pintado a ouro.

Todo o espaço demonstra os costumes de escrita, leitura, de uso, arrumação e preservação do livro.



Figuras 141, 142 e 143 : Oficina de Simon Bening, Livro de Horas – Evangelho de S. Marcos e pormenores, c.1530-1534, Museu Nacional de Arte Antiga, cota 13/16v ilum

4.7.2.2 Giraldo de Prado



Figura 144: Iluminura de São Marcos, Giraldo do Prado, *Compromisso das Almas*, 1570-1571, Igreja de São Julião de Setúbal

O *Compromissos das Almas* da Igreja de São Julião de Setúbal, descoberto por Rafael Moreira em 1988, é um códice em pele de pergaminho com o *Juízo Final com Almas do Purgatório*, com quatro capitais historiadas, e vinte e duas capitais iluminadas. Este trabalho, foi considerado obra de Francisco de Holanda, mas o desenho maneirista da moldura, as geometria das capitais, e o tipo de figuração apontam para o que se conhece da obra de Giraldo do Prado, a quem hoje é atribuído. O códice terá sido iluminado em 1570-1571²⁵¹.

Numas das capitais historiadas, destaca-se a figura de S. Marcos acompanhado pelo seu atributo, o leão. O Evangelista, encontra-se num ambiente *scriptorium*, tal como na obra da oficina de Simon Bening (4.7.2.1). Contudo, nesta figura, o Evangelista não se encontra a escrever, mas a reflectir, ou a aguardar, sobre o texto que é incumbido de redigir através do discurso divino. Com a sua mão esquerda apoia-se no leão, e com a direita segura a pena com que irá escrever o Evangelho. Já o seu cotovelo apoia-se no livro aberto, onde se verificar uma tentativa de texto a negro, e o corte das folhas pintado a dourado. É também de realçar que existe por parte do pintor uma tentativa de retratar uma inicial no fólio esquerdo.

Na figura 145, podemos verificar que na estante encontram-se livros e instrumentos de escrita, nomeadamente dois tinteiros. No interior da estante, observam-se dois livros: um livro fechado, de encadernação vermelha, com dois fechos, sendo um dos fechos metálicos visíveis, e com o corte das folhas pintado a dourado; e um livro semiaberto, onde se verifica uma



Figura 145: Pormenor dos livros, Iluminura de São Marcos, Giraldo do Prado, *Compromisso das Almas*, 1570-1571, Igreja de São Julião de Setúbal

²⁵¹ SERRÃO, Vitor, «Maniera, peinture murale et calligraphie: Giraldo Fernandes de Prado (c. 1535-1592), un grand peintre, écrivain et noble enlumineur méconnu», in *Out of the Stream: new perspectives in the study of Medieval and Early Modern mural painting* (com coord. de Luís Afonso e Vitor Serrão), Manchester, 2007, pp. 116-140.

tentativa de texto, de encadernação verde, com dois fechos metálicos, e com o corte das folhas pintado a dourado. É de destacar que a arrumação destes livros, tal como em tantas obras analisadas ao longo deste trabalho, permanecem deitadas e não na vertical²⁵².

²⁵² A propósito da arrumação dos livros em estante cf. SEIXAS, Margarida Faria Ribeiro da Cunha de Castro, *op,cit*, p.693.

4.7.3 São Lucas

Como foi referido anteriormente, São Lucas e São Marcos são os únicos que não pertenciam aos doze apóstolos. São Lucas é representado de três formas diferentes: como *Evangelista*, como *médico*, e como retratista de *Nossa Senhora*. Nasceu em Antioquia, Síria, e era um judeu helenizado, que segundo São Paulo e São Jerónimo, exerceu a arte da medicina.

Lucas foi convertido por São Paulo, e tornou-se no seu discípulo favorito, acompanhando o seu mestre na peregrinação a Grécia, e a Itália. Ambos naufragaram na costa da ilha de Malta. Daqui dirigiram-se a Roma, onde assistiram ao martírio de São Pedro. Foi nesta altura que escreveu o Terceiro Evangelho, e registou as suas viagens nos Actos dos Apóstolos, embora se questione as razões de língua e estilo que essas obras procederam de um só autor.

Após a decapitação do seu mestre, continuou a pregar o Evangelho no Egipto e na Grécia, tendo sido crucificado em Patras, juntamente com Santo André. Segundo outra tradição, São Lucas faleceu em Damasco.

A lenda que o representa como o pintor da Virgem, não será anterior ao século VI. Os actos dos Apóstolos não referem que São Lucas fora pintor, recordando que a pintura estava proibida aos judeus. Esta lenda, pode ter nascido pelo facto de ser o Evangelho de São Lucas que mais detalhes descreve sobre a vida da Virgem.

As representações de São Lucas podem classificar-se em *Evangelista* e em *pintor da Virgem*, pois por alguma razão, os artistas não se interessam por São Lucas, o *médico*. Como Evangelista, São Lucas tem como atributo um boi, com ou sem asas, e segundo alguns especialistas, este atributo deve-se ao facto de São Lucas insistir no sacerdócio de Jesus Cristo, e o boi é o animal do sacrifício da antiguidade. Uma outra explicação, a palavra boi corresponde à primeira letra do alfabeto hebraico, *aleph*, que foi aplicado a São Lucas, porque este declara que Jesus é o alfa e o ómega, o princípio e o fim²⁵³.

²⁵³ RÉAU, Louis, *op.cit*, pp.262-264.

4.7.3.1 Garcia Fernandes

Tal como no capítulo anterior (4.7.1.1), Garcia Fernandes representou outros Evangelistas em conjunto: *São Lucas e São Marcos*²⁵⁴.

São Lucas, encontra-se no lado esquerdo do painel, de cabelo e barbas brancas, com panejamentos azuis, e do lado direito encontra-se São Marcos, com um rosto mais jovem, com cabelo e barba castanha. Ambos os Evangelistas encontram-se com os seus atributos, o boi e o leão respectivamente, e servem-lhes de apoio para o texto

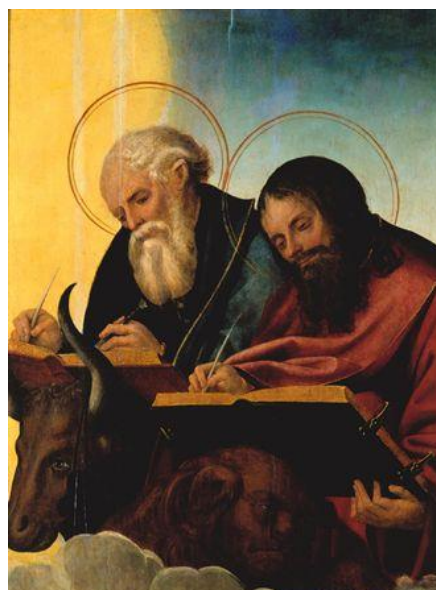


Figura 146: Garcia Fernandes, *São Lucas e São Marcos*, c.1520-1530, Museu Nacional de Arte Antiga

que cada um escreve, apesar de São Marcos segurar igualmente o livro com a mão esquerda.

Neste conjunto, o artista conferiu diversos adereços relacionados com a escrita, nomeadamente os cálamos, e a raspadeira que se encontra na mão esquerda de São Lucas.

O livro de São Marcos, apresenta-se com uma encadernação a negro, com o corte das folhas pintado a dourado, e com dois fechos metálicos em forma de colchete. Já o livro de São Lucas, tem uma encadernação a couro, com o corte das folhas a dourado, sendo também visível um dos nervos da lombada.



Figura 147: Pormenor dos livros, Garcia Fernandes, *São Lucas e São Marcos*, c.1520-1530, Museu Nacional de Arte Antiga

É importante referir que nesta obra, o processo da escrita é o mais importante, pois o artista destaca primordialmente os seus instrumentos, que contrasta com o despojamento do fundo da pintura.

²⁵⁴ Cf. Caetano, Joaquim Oliveira, *op.cit*, pp.11-79.

4.7.3.2 De autor desconhecido



Figura 148: Gravura de *São Lucas*, século XVI, Museu de Lamego

Na figura 148, observamos uma gravura de pequeno formato, que se integra num conjunto dos quatro Evangelistas, actualmente no Museu de Lamego. Nesta gravura, São Lucas encontra-se num *scriptorium*, sentado num cadeirão almofadado, a escrever num livro sobre um móvel assente num estrado elevado. Por detrás do Evangelista, figura o boi alado, o seu atributo iconográfico. No móvel, onde escreve o livro, também repousam instrumentos de escrita, dois tinteiros e uma pena. É de destacar, que o livro que o santo escreve, tem o seu fólio direito preenchido com linhas a representar texto, e o fólio esquerdo tem apenas uma parte da primeira linha representada.

Na parte da frente do móvel, encontra-se um livro fechado, onde é visível a capa da encadernação decorada com cinco tarjas, três nervos, e dois fechos metálicos em forma de coroa.

Na parede fundeira, sobre dois nichos abertos em arco, num dos quais encontra-se uma garrafa, estão suspensas duas prateleiras com uma garrafa, um alforje, e livros. Estes livros são todos representados com os dois fechos metálicos virados para o observador, com a mesma decoração do livro que se encontra à frente da mesa. Ao contrário do que se tem analisado até agora, os livros estão quase



Figura 149: Pormenor dos livros, Gravura de *São Lucas*, século XVI, Museu de Lamego



Figura 150: Pormenor dos livros nas prateleiras, Gravura de *São Lucas*, século XVI, Museu de Lamego

todos na vertical, à excepção de um que se encontra deitado. Este pormenor é extremamente importante, pois representa a necessidade da época em arrumar os livros na vertical. Anteriormente, os livros por serem pouco numerosos e mais pesados, encontravam-se deitados nas prateleiras ou nos móveis²⁵⁵.

²⁵⁵ SEIXAS, Margarida Faria Ribeiro da Cunha de Castro, *op.cit*, p.531.

4.7.4 São João

Filho do pescador Zebedeu e irmão de Santiago, após ter seguido a pregação de São João Baptista, foi chamado por Cristo, juntamente com o seu irmão, e foi eleito como um dos doze apóstolos, e considerado o discípulo amado de Jesus. Assistiu às bodas da Canaã, considerado o primeiro milagre de Jesus, sendo narrado exclusivamente no Evangelho de João (Jo, 2:1-11). Foi também um dos três apóstolos que acompanharam Cristo ao monte Tabor, durante a sua Transfiguração, e durante a Santa Cena, apoiou a cabeça no peito do seu mestre, que logo desde a cruz, lhe confiara a missão de tomar conta da sua mãe. Durante o século XVI, um grupo de heréticos interpretou esta última recomendação e frase de Jesus de forma literal, «mulher vê aqui o teu filho», defendendo que São João era filho da Virgem²⁵⁶.

Após a morte da Virgem, que levava consigo para a sua casa em Éfeso, o santo ficou encarregue de levar até ao seu caixão, uma palma que um anjo trouxera desde do Paraíso.

Pregou o Evangelho na Judeia e na Ásia Menor, e em Roma, onde residia durante a perseguição de Diocleciano, foi submergido num caldeirão de azeite a ferver, mas não surgiu o efeito pretendido. Acusado de magia, foi exilado na ilha de Patmos, local onde escreveu o Apocalipse. Depois da morte do imperador Domiciano, foi autorizado a regressar a Éfeso. O sumo sacerdote do templo de Diana, fê-lo beber um copo de veneno, mas João antes de beber o copo fez o sinal da cruz, e bebeu o copo sem sofrer qualquer tipo de dano. Aos noventa anos de idade, em Éfeso, escreveu o quarto Evangelho.

A história da sua morte e Ascensão, apresenta semelhanças com as de Maria, pois ambos são avisados por um anjo da sua morte. Os discípulos não encontraram o seu corpo na tumba, sendo que esta tradição foi popularizada na Lenda Dourada, que interpreta de forma errónea uma passagem do seu Evangelho (Jo, 21:22)²⁵⁷.

Para além de ser autor de um dos quatro Evangelhos e do Apocalipse, São João é o patrono dos teólogos e dos escritores, mas também dos impressores, livreiros, encadernadores, copistas e gravadores.

A iconografia de São João é bastante diversificada no Oriente e no Ocidente. No Ocidente, São João é representado jovem e sem barba, pois ele é o mais jovem dos doze

²⁵⁶ IDEM, *ibidem*,, p.186.

²⁵⁷ IDEM, *ibidem*,, p.187.

apóstolos²⁵⁸. No entanto, das inúmeras representações de São João, aquelas que nos interessam trabalhar, são os temas em que o apóstolo aparece com o livro.

²⁵⁸ IDEM, *ibidem*,, p.194-195.

4.7.4.1 Mestre da Lourinhã

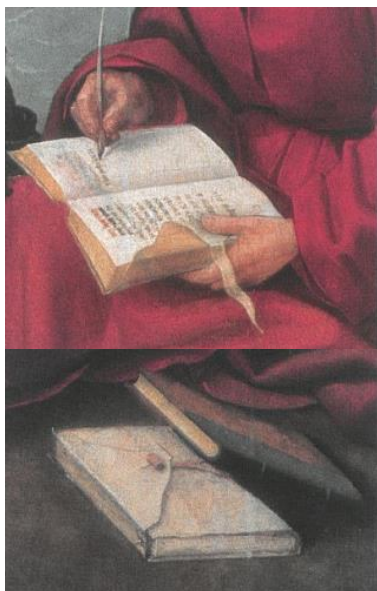
Na obra do Mestre da Lourinhã, *S. João Baptista em Patmos*, cerca de 1515, pintada para a igreja do mosteiro das Berlengas, hoje guardadas na Santa Casa da Misericórdia da Lourinhã, é de uma notável riqueza iconográfica traçada não apenas nas grandes cenas descritivas, como também nos pequenos pormenores (figura 151). É possível que esta encomenda régia tenha a intenção de evocar o príncipe D. João, aclamado



Figura 151: Mestre da Lourinhã, São João em Patmos, c.1515, Santa Casa da Misericórdia da Lourinhã

como sucessor do trono em 1503, apesar do seu patrono ser São João Baptista. No

entanto, devemos recordar que durante a Idade Média e no Renascimento, a associação entre São João Evangelista, e São João Baptista era recorrente, não só por terem o mesmo nome, como também se acreditava que São João Evangelista teria morrido no mesmo dia de aniversário de São João Baptista²⁵⁹. O painel, mostra-nos o Evangelista a



Figuras 152 e 153: Pormenor dos livros, Mestre da Lourinhã, São João em Patmos, c.1515, Santa Casa da Misericórdia da Lourinhã

escrever um livro, sentado numa pedra e virado a três quartos, e o cenário evoca a ilha de Patmos, onde foi desterrado «por causa da palavra de Deus e do testemunho de Jesus» (Ap. 1,9).

Uma águia, de grande envergadura, segura com o bico o tinteiro, e encontra-se de frente para o Evangelista, o seu símbolo tradicional de acordo com a visão de Ezequiel (1, 10), e aos seus pés destacam-se dois livros (figura 153). Ambos estão fechados, sendo um de encadernação envelope de cor branca, símbolo da pureza, e com um fecho ao centro. Este livro, evoca a Antiga Lei, agora substituído pela palavra de Cristo, os Evangelhos, de encadernação de ataca (ou atilho), sendo a barra de

²⁵⁹ BÁTOREO, Manuel, *op.cit*, p.56.

cor verde com dois nervos, e a capa de couro.

O Apocalipse, onde é revelado o caminho para a salvação, apresenta uma encadernação de pestana pintada a ouro, assim como as folhas, símbolo da luz mais pura, e elemento em que Deus vive²⁶⁰ (figura 152). Já os fólhos, apresentam um “texto” de caracteres góticos, de cor negro e vermelho, sem qualquer iluminura ou inicial. O Evangelista encontra-se num estado de êxtase, onde o texto lhe é incutido na memória, e a sua mão obedece. «No livro do Apocalipse, o Livro da Vida é o centro, identificando-se com a Árvore da Vida; assim, as folhas da árvore, como os caracteres do livro representam a totalidade dos seres, como também a totalidade dos decretos divinos»²⁶¹.

²⁶⁰ IDEM, *ibidem*, p.58.

²⁶¹ MORALES Y MARIN, Jose Luis, *Diccionario de iconologia e simbologia*, Taurus, Madrid, p.198.

4.7.4.2 Gregório Lopes (?)

Na igreja da Pena em Lisboa, encontra-se uma pintura cedida pelo Museu Nacional de Arte Antiga em 1884, e proveniente de um desconhecido convento de frades. Trata-se de um *São João Evangelista em Patmos* (figura 154), com a curiosa visão apocalíptica do dragão de sete cabeças, painel consideravelmente repintado, mas a imagem urbana dos fundos é familiar com os painéis de Lopes. Para além disso, denota alguns elementos construtivos da figura de São João, nomeadamente o pregueado dos panejamentos, e a dupla auréola que o pintor repetidamente emprega. José Seabra de Carvalho



Figura 154: Gregório Lopes (?), *São João Evangelista em Patmos*, c.1530, Igreja da Pena, Lisboa

defende que a obra terá sido concluída por volta de 1530, ou seja, corresponde à primeira fase do percurso do pintor²⁶².

Nesta obra, encontramos o Evangelista sentado, com a sua mão esquerda a segurar o livro, enquanto segura a pena com a direita (figura 155). Ao seu lado, e a pairar no ar, encontra-se a águia, o seu atributo, segurando no bico o tinteirol. Aos pés de São João, encontram-se mais alguns instrumentos de escrita, designadamente, uma folha, e duas penas.



Figura 155: Pormenor do livro, Gregório Lopes (?), *São João Evangelista em Patmos*, c.1530, Igreja da Pena, Lisboa

O livro que o Apóstolo segura, encontra-se aberto, de encadernação preta, e com o corte das folhas pintados a dourado. No entanto, ao observarmos o “texto” a negro, verificamos que se encontra a meio, ou seja, o artista retrata o Evangelista no momento da transcrição do texto do Apocalipse. A personagem não olha para o livro, mas sim para cima, como se estivesse à espera do discurso divino.

²⁶² CARVALHO, José Alberto Seabra, *op.cit.*, pp.101-103.

4.8 Os Doutores da Igreja

Os Doutores da Igreja, são os quatro teólogos mais notáveis da Igreja Latina e da Igreja Grega. Os quatro Doutores da Igreja Latina são: Santo Ambrósio, Santo Agostinho, São Jerónimo e São Gregório Magno; e na Igreja Grega: Santo Atanásio, São Basílio, São Gregório Nazianzeno e São João Crisóstomo.

Os quatro Doutores da Igreja Latina reconhecem-se através das suas insígnias e principalmente pelos seus tocados: uma coroa para o papa São Gregório, o chapéu cardinalício para São Jerónimo, e a mitra episcopal para Santo Ambrósio e Santo Agostinho.

4.8.1 São Gregório

Gregório Magno, nasceu em Roma por volta de 540, e era filho de Santa Sílvia. Após a morte da sua mãe, retirou-se da vida mundana, e transformou o palácio da família, no monte Coelius, num mosteiro beneditino, onde professou, e se tornou abade. Em 590, contra a sua vontade, foi eleito como papa, e faleceu em 604²⁶³. Este santo tem como atributos uma pomba, e por vezes um anjo a embainhar a espada, alusão a uma visão sua²⁶⁴.

²⁶³ RÉAU, Louis, *Iconografia del arte cristiano: iconografia de los Santos G-O*, Barcelona, Ediciones del Serbal, tomo 2, volume 4, 1997, p.47.

²⁶⁴ TAVARES, Jorge Campos, *op.cit*, p.70.

4.8.1.1 Francisco Henriques

Na pintura de Francisco Henriques, c.1508-1511, proveniente do antigo convento de São Francisco, em Évora, actualmente no Museu Nacional de Arte Antiga, vemos representado São Gregório a celebrar a missa. Apesar desta missa ser a mais representada pelos artistas, nenhuma das *Vita* de São Gregório as menciona, sendo também ignorada pela *Lenda Dourada*. A acolitar, destacam-se três clérigos, um dos quais segura uma sineta, e o outro segura um livro fechado, tal como se pode verificar pelo destaque da figura 158. Este livro, que se encontra na mão esquerda do clérigo, apresenta uma encadernação a negro, e o corte das folhas pintados a branco. Já o livro, que se encontra no



Figuras 156, 157 e 158: Francisco Henriques, *Missa de São Gregório* e pormenor dos livros, c.1508-1511, Museu Nacional de Arte Antiga



Figura 159: *Hore in laudem gloriosissime virginis marie*, c.1534, cota res-328-v, fl.93, Biblioteca Nacional de Portugal

“texto” a negro com duas colunas, e a encadernação também se apresenta a negro (figura157). É extremamente interessante a relação que o artista criou entre o livro, nomeadamente na imagem do calvário, com Cristo a sair do seu túmulo, e lenda desta missa. Na figura 159, podemos observar um fólio do Livro de Horas que se encontra na Biblioteca Nacional, com uma iluminura do Calvário. Iconograficamente, a Missa de São Gregório, representa o momento que um dos presentes duvida da *presença real* de Cristo na hóstia, e quando o papa fez a sua oração, o Redentor desce sobre o altar com os estigmas e rodeado pelos emblemas do martírio, constituídos pela espada, e pelos trinta dinheiros de Judas.

4.8.1.2 Mestre da Lourinhã

A missa de São Gregório do retábulo do altar-mor da Sé do Funchal, da autoria do Mestre da Lourinhã, concluída no primeiro quartel do século XVI, tem uma aproximação espacial com o retábulo de São Francisco de Évora. No entanto, a caracterização das figuras é totalmente diferente, sendo que no retábulo de Évora, as personagens manifestam espanto, e na do Funchal adoração.

Ao contrário da obra apresentada anteriormente, este livro não apresenta qualquer iluminura. O texto, é apresentado

em duas colunas, onde são visíveis algumas iniciais. No fólio da esquerda, na primeira

coluna, destaca-se as letras “E”, “F”, e “C”, e na segunda coluna a letra “E”. No fólio da direita, na primeira coluna, destaca-se a letra “F”, e na segunda coluna as letras “L” e “C”. É de realçar que existem outras iniciais, mas não se conseguem compreender quais



Figura 161: Pormenor do livro, Mestre da Lourinhã, *Missa de São Gregório*, 1º quartel século XVI, Sé do Funchal



Figura 160: Mestre da Lourinhã, *Missa de São Gregório*, 1º quartel século XVI, Sé do Funchal

as letras representadas, e que o artista optou pela utilização de caracteres romanos. Apesar do texto ser marcado apenas por linhas a negro e vermelho, algumas das iniciais surgem a outras cores, nomeadamente a letra “E”, que se encontra no fólio esquerdo na segunda coluna” que está pintado a azul. A encadernação deste livro é a couro, e o corte das suas folhas estão pintado a dourado. Existe um outro livro representado nesta pintura, que se encontra nas mãos de um dos clérigos

aberto, de encadernação negra, e com as folhas a esvoaçar. Possivelmente, este poderá ser a representação da personagem que duvidava da *presença real* de Cristo,

que ao aparecer diante das figuras, o seu livro terá recebido o «sopro divino».

4.8.1.3 Gregório Lopes

Nesta missa de São Gregório, c.1539-1541, as anotações de uma realidade eminentemente cortesã, presente em algumas pinturas analisadas neste estudo, assumem uma eloquente configuração de um universo de práticas litúrgicas, não menos familiar ao quotidiano do tempo, quer pelo realismo da acção celebrativa de São Gregório com os seus dois acólitos (figura 162), quer pela inserção de um coro religioso representado ao fundo (figura 163). Por outro lado, a imagem da Aparição de Cristo, e os símbolos da Paixão, que se encontram sobre o altar, não estão envolvidos pela luz amarelada que sugere um nível transcendente, preferindo uma presença real e não simbólica²⁶⁵.

Também sobre o altar, em cima da estante missal, encontra-se o habitual livro, representado aberto, de encadernação preta com o corte das folhas pintadas a dourado. O texto, é composto por caracteres romanos a negro e vermelho, sendo que no fólio esquerdo vislumbra-se uma inicial, e embora não seja possível identificar claramente qual a letra, uma vez que ela se encontra cortada pelo candelabro, supomos que seja a letra «R».



Figura 164: Pormenor do livro, Gregório Lopes, *Missa de São Gregório*, c.1539-1541, Igreja de S. João Baptista, Tomar

O livro, também se encontra representado no coro religioso. Um deles, encontra-se aberto na estante, pousado num longo cendal, de encadernação vermelha, com o fecho metálico superior visível, e com o corte das folhas pintado a branco. Embora o livro se encontre aberto, não existe qualquer texto ou iluminura. Dentro da estante destacam-se ainda mais dois livros, de encadernação preta, com o corte das folhas a dourado, como se observa na figura 164.



Figuras 162 e 163: Gregório Lopes, *Missa de São Gregório e pormenor*, c.1539-1541, Igreja de S. João Baptista, Tomar

²⁶⁵ CARVALHO, José Alberto Seabra, *op.cit*, p.72.

4.8.2 São Jerónimo

Um dos quatros grandes doutores da igreja latina, nasceu em Estridão em 347. Em Roma, foi aluno do famoso gramático Donato, e tal como Santo Agostinho, era um retórico e poliglota, sabendo grego e hebraico. Aos dezanove anos de idade, foi baptizado, e em 373, partiu em peregrinação para a Terra Santa. Entre 375 e 378, retirou-se para o deserto da Síria, com o intuito de praticar uma vida de ermita, e foi aqui que escreveu a *vida de São Paulo ermita*. Em 382, após residir em Antioquia, regressa a Roma, e tornou-se colaborador do papa Dâmaso, que o encarregou de rever a tradução latina da Bíblia, segundo o original hebreu, e a versão grega dos Setenta. Após a morte do papa, regressa à Palestina, e em 386, estabeleceu-se em Belém, onde terminou a tradução da *Vulgata*, e faleceu em 420.

De acordo com a Legenda Áurea, existem alguns temas da vida de São Jerónimo que são extremamente populares e caracterizados pelos artistas, desde as suas tentações até à fábula do leão domesticado. Um dos temas que é bastante popular, é o tema em que São Jerónimo tem um surto de febre, e sonhava que estava perante o tribunal de Cristo, que lhe perguntou se era cristão ou ciceroniano, e o condenou a ser chicoteado pelos anjos. Este despertou com contracções e jurou que não voltaria a ler livros profanos. O outro episódio, passou-se quando estava no deserto, e a sua pele começou a ficar negra como a de um africano, e apesar dos seus jejuns, estava assombrado por sonhos lascivos de jovens mulheres a dançar nuas. Finalmente, um outro episódio decorre quando explicava a Bíblia aos monges do seu convento, viu a aproximar-se na sua direcção um leão a coxear, e conseguiu extrair uma espinha da sua pata magoada, e este permaneceu ao seu serviço, confiando-lhe o cuidado do seu burro. Um grupo de mercadores, aproveitando que o leão estava a dormir, roubaram o burro, e algum tempo depois o leão apanhou este mesmo grupo com o burro roubado, que o usavam para guiar o grupo de camelos carregados de mercadorias. Com os seus rugidos, o leão pôs os ladrões em fuga, e devolveu o burro ao mosteiro, e como compensação, entregou também os camelos²⁶⁶.

Em toda a Cristandade, São Jerónimo era venerado com o título *gemma clericorum, stella doctorum*, que era aplicado a todos os clérigos, eruditos, teólogos, que tinham a vista fatigada, pois São Jerónimo é representado no seu *scriptorium* com

²⁶⁶ RÉAU, Louis, *op.cit*, p.142.

lunetas. Durante o Renascimento, passou a ser o patrono dos humanistas, sendo o santo favorito de Erasmo, que publicou as suas obras²⁶⁷.

Nas representações deste santo, o livro sagrado torna-se o principal protagonista de uma narração pictórica, que demonstra com detalhe a cenas da vida de São Jerónimo, desde a tradução da bíblia, as discussões sobre o texto, e o seu trabalho como escriba.

Nas representações de São Jerónimo, o livro é a palavra central, que a partir do século XVI, ganha naturalismo, pormenor e estilo.

²⁶⁷ IDEM, *ibidem*, p.143.

4.8.2.1 Mestre da Lourinhã

A tábua de *S. Jerónimo em Oração*, que se encontra no Museu Soares dos Reis, está relacionada tematicamente com a Ordem de São Jerónimo. A iconografia representada, baseia-se no seu isolamento no deserto, momento em que passou pelas tentações e penitências, dados em que o próprio descreveu numa carta a Santa Eustáquia, que refere a sua autoflagelação, fonte de inspiração para o ambiente que envolve o santo eremita²⁶⁸. São Jerónimo encontra-se ajoelhado, com a pedra com que se flagela na mão direita, e com a outra folheia o livro. No chão, à direita encontra-se o leão da lenda, e no canto inferior esquerdo, rebentos de plantas a florir, símbolo da fé que nasce através do sacrifício. Também no chão, sobre o manto vermelho e o chapéu cardinalício, está um outro livro fechado com uma fivela



Figura 165: Mestre da Lourinhã, *S. Jerónimo em Oração*, 1º quartel século XVI, Museu Nacional Soares dos Reis



Figura 166: Pormenor do livro, Mestre da Lourinhã, *S. Jerónimo em Oração*, 1º quartel século XVI, Museu Nacional Soares dos Reis

ao centro, de encadernação preta, com o corte das folhas pintadas com uma ténue cor vermelha. Este livro, que se encontra pousado no manto, será uma alusão à Bíblia escrita em hebreu, e o livro que está nas mãos do santo, a versão grega das Escrituras que irá traduzir para latim, a *Vulgata*. O livro que se encontra nas mãos do santo, apresenta-se com uma encadernação vermelha, e o corte das folhas pintado a ouro, debruadas com um cruzado. Nos fólios, conseguem-se vislumbrar algumas iniciais nos dois fólios rectos, sendo a primeira presumivelmente a letra “D”, destacado com um círculo na figura 166, e a segunda não conseguimos identificar. Apesar de existirem iniciais, o artista optou por não pintar qualquer texto. O olhar do santo eleva-se para a imagem de Cristo crucificado, num momento em que pede auxílio para afastar as tentações. A sua expressividade é acentuada pelo movimento do corpo, e com a mão

²⁶⁸ BÁTOREO, Manuel, *op.cit.*, pp.69-70.

apoiada nas Escrituras, como se estivesse a dar uma garantia do cumprimento que ela contém²⁶⁹.

Numa outra tábua do mesmo artista, a *Profissão de Santa Paula*, que se encontra no Museu Nacional de Arte Antiga, relaciona-se com a vida de São Jerónimo, mas também com a de Santa Paula, uma aristocrata romana que após enviuar, distribui todos os seus bens pelos pobres, e segue para a Palestina com a sua filha Eustáquia, também santificada, fixando-se num local próximo onde se encontrava São Jerónimo, a quem terá ajudado a escrever a *Vulgata*²⁷⁰. Nesta tábua, assistimos a São Jerónimo a entregar o hábito da ordem hieronimita



Figura 167: Mestre da Lourinhã, *Profissão de Santa Paula*, 1º quartel século XVI, Museu Nacional de Arte Antiga

a Santa Paula, no interior de uma igreja. São Jerónimo, segura o hábito com a mão esquerda, e com o direito, toca no livro aberto da Regra da Ordem, sustentado por um acólito de hábito escuro. Por detrás do acólito, destacam-se mais três monges jerónimos, e à esquerda, três monjas, duas a segurar um livro, enquadrando Santa Paula, de joelhos, e de mãos postas em atitude de veneração do santo, aguardando a imposição do



Figura 168: Pormenor dos livros, Mestre da Lourinhã, *Profissão de Santa Paula*, 1º quartel século XVI, Museu Nacional de Arte Antiga

hábito²⁷¹. Os livros que estas duas monjas seguram, também serão a Regra da Ordem de São Jerónimo, e desta forma, acompanham o rito religioso. É de realçar que ambos os livros são semelhantes, apresentando uma encadernação verde escura, com o corte das folhas pintados a dourado, e fêmea do fecho metálico em forma de coroa. Em ambos os livros, existe uma tentativa de texto de caracteres góticos a negro e vermelho. Já o livro que São Jerónimo segura com a mão direita, apresenta uma encadernação vermelha, com dois fechos metálicos em forma de escudo, e com o texto composto por caracteres góticos a preto e vermelho. Na primeira inicial do fólio verso, destaca-se a letra “H” pintada a negro da palavra *Hieronimus*. No mesmo fólio, observam-se ainda mais duas iniciais, um “D” e um “R”, ambas pintadas a vermelho. No fólio da direita,

²⁶⁹ IDEM, *ibidem*, p.71.

²⁷⁰ IDEM, *ibidem*, p.69.

²⁷¹ IDEM, *ibidem*, p.74.

também se inicia pela letra “H”, mas de cor vermelha, e aparece mais outra inicial vermelha, com a letra minúscula “h”.

Os Jerónimos, regiam-se pela regra de Santo Agostinho, e tinham como eixo da sua vida espiritual o ofício divino, a Missa, a leitura e o estudo das Sagradas Escrituras. Ao professarem na Ordem, prometiam formalmente obediência a Deus, e a São Jerónimo, «de viver sem próprio e em castidade segundo manda a regra de Santo Agostinho»²⁷². Ao serem promovidos a ordens sacras, era-lhes exigido saberem ler²⁷³, ideia que é realçada pelas duas monjas com o livro.



Figura 169: Pormenor do livro, Mestre da Lourinhã, *Profissão de Santa Paula*, 1º quartel século XVI, Museu Nacional de Arte Antiga

Embora a *Lenda Dourada* não faça qualquer referência directa à cena representada, podemos encontrar uma metáfora do primeiro encontro de São Jerónimo com Santa Paula, mas também a sua acção, na criação de mosteiros para homens e mulheres²⁷⁴.

²⁷² SANTOS, Cândido, *Os Jerónimo em Portugal: Das Origens aos fins do século XVII*, Porto, Gráficos Reunidos, 1996, p.34.

²⁷³ IDEM, *ibidem*.

²⁷⁴ BÁTOREO, Manuel, *op.cit*, p.76.

4.8.2.2 Marinus Van Reymerswaele

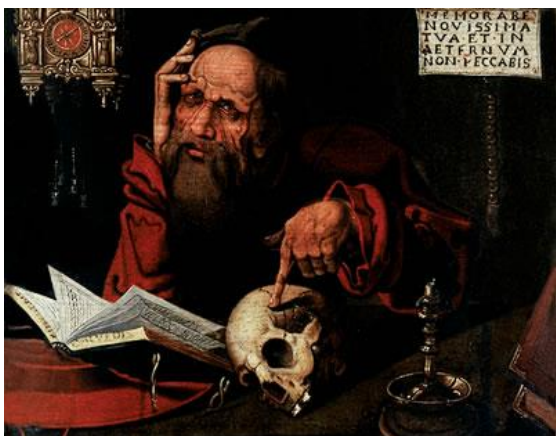


Figura 170: Marinus Van Reymerswaele (atrb.), S. Jerónimo, c.1521-1540, Museu de arte Sacra do Funchal

Nesta obra, atribuída a Marinus Van Reymerswaele, de escola flamenga, e possivelmente da oficina de Quentin Metsys²⁷⁵, tem proveniência do Convento da Encarnação, Funchal, encontrando-se actualmente no Museu de Arte Sacra, também desta cidade. Considera-se que este tema se inspira directamente num quadro de Dürer, de 1521, oferecido a Rodrigo Fernandes de Almada, pelo

próprio artista, durante a sua visita aos Países Baixos²⁷⁶. Nesta figura, observamos São Jerónimo em atitude de meditação, sentado numa mesa, com uma das mãos a apoiar a cabeça, e o indicador da mão esquerda pousada sobre uma caveira. Em cima da mesa, encontra-se um veleiro com um coto de cera, o chapéu cardinalício, e dois livros. Um deles, encontra-se fechado no canto inferior direito. Apesar deste livro se encontrar cortado (figuras 170 e 172), é possível vislumbrar uma encadernação a couro, cuja



Figura 171: Pormenor do livro, Marinus Van Reymerswaele (atrb.), S. Jerónimo, c.1521-1540, Museu de arte Sacra do Funchal



Figura 172: Pormenor do livro, Marinus Van Reymerswaele (atrb.), S. Jerónimo, c.1521-1540, Museu de arte Sacra do Funchal

Figura 173: Ordem de Santiago, c.1510, Liv.60, Arquivo Nacional da Torre do Tombo

Figura 174: Esquema decorativo tipo 1

capa tem uma decoração designada por tipo 1, por Maria Margarida Ribeiro da Cunha de Castro Seixas²⁷⁷ (figura 174), com cantoneira em ferro dourado. O livro aberto das Sagradas Escrituras, apresenta uma encadernação negra, com o “texto” a negro, sendo que um dos fólios tem uma cercadura marcada por duas linhas. O corte das folhas é pintado a dourado, sendo que no corte de cabeça

²⁷⁵ PESTANA, Maria Isabel da Câmara Santa Claro Gomes, *Das coisas visíveis às invisíveis; Contributos para o Estudo da Pintura Maneirista na Ilha da Madeira (1540-1620)*, tese de Doutoramento, Universidade da Madeira, Funchal, vol. I, 2004, p. 118.

²⁷⁶ MUSEU de Arte Sacra do Funchal: *Arte flamenga*, Lisboa, Edicarte, 1997, p.100.

²⁷⁷ SEIXAS, Maria Margarida Ribeiro da Cunha de Castro, *op.cit.*, p.484.

vislumbram-se também letras a negro, tal como podemos observar na figura 171. É de realçar os dois fechos dourados, presumivelmente de couro, fio de ouro, ou cordel dourado. Na parede do fundo, à esquerda, destaca-se um relógio de parede com os respectivos pesos «enquadrado por uma elaborada moldura renascença, numa alusão ao tempo que corre (*Tempus fugit*)»²⁷⁸, ideia que pode ser reforçada pelas folhas a esvoaçar. No canto superior direito, encontra-se uma cartela, da qual pende um cordão de pérolas, com a inscrição MEMORARE / NOVISSIMA / TVA. ET. IN / AETERVM / NON. PECCABIS, ou seja «lembra-te dos novíssimos do Homem, pensa na eternidade e não peques. Os novíssimos são a Morte, de que ninguém escapa, o Juízo, a que todos teremos de nos submeter, o Inferno e o Paraíso, as opções que cada mortal tem de fazer» (Ecle 7, 49).

Esta obra de Marinus Van Reyerswaelle terá influenciado uma obra existente no Museu de Évora, de autoria desconhecida (figura 175). No entanto, acreditamos que é meramente uma cópia de menor qualidade da obra existente no Kunsmuseum, Düsseldorf.



Figura 175: *Meditação de São Jerónimo*, séc. XVI, Museu de Évora

Figura 176: *Oficina dos discípulos de Quetin Massys, S. Jerónimo*, 1520, Kunsmuseum, Düsseldorf



Figura 177: Pormenor dos livros, *Meditação de São Jerónimo*, séc. XVI, Museu de Évora

São Jerónimo, encontra-se exactamente na mesma postura que na obra anterior (figura 177), no entanto, são visíveis diversas diferenças em relação ao espaço, e aos objectos que compõem a cena. Em primeiro lugar, devemos destacar o fundo, onde no lado direito se observa uma paisagem, e no lado esquerdo, pousados no parapeito de uma janela envidraçada, uma pequena caixa e um livro fechado de encadernação negra, com dois fechos metálicos e com o corte das folhas pintado a branco.

²⁷⁸ MUSEU de Arte Sacra do Funchal: *op.cit*, p.100.

Em cima da mesa, no canto inferior direito, encontram-se três livros: um deitado, de encadernação a couro com dois fechos metálicos e cantoneiras; um na vertical, de encadernação negra; e outro na diagonal, de tamanho mais reduzido, e de encadernação a couro. Existem outros objectos em cima da mesa,



Figura 178: Iluminura do livro, *Meditação de São Jerónimo*, séc. XVI, Museu de Évora

Figura 179: Fernão Gomes, *Ascensão de Cristo*, 1599, Museu Nacional de Arte Antiga

nomeadamente o crucifixo, o castiçal com a vela apagada, um par de óculos, uma ampulheta, e uma estante portátil. No interior, observamos diversos livros fechados, uns na vertical, outros na horizontal, e uma folha desenrolada, na primeira prateleira. Em cima, encontramos o livro aberto, de encadernação a negro, com as folhas a esvoaçar, permitindo vislumbrar um dos fólios inteiramente iluminado. Esta iluminura estará em concordância com o tema abordado pelo artista, pontuado pelos objectos, e pela legenda da parede fundeira: *Cogita Mori*. Esta reflexão sobre a vida e a morte, onde Cristo é o Alfa e Ómega, ideia do princípio e do fim, falado no capítulo 4.7.1.1, aquele que Ressuscita é elevado ao céu com o seu corpo físico, é remetida para a iluminura, ou seja, esta iluminura poderá retratar o tema da Ascensão de Cristo.

4.9 Santos e Santas

4.9.1 Santa Auta

Esta santa acompanhou, juntamente com as suas irmãs, a sua prima Santa Úrsula, numa viagem que culminou no massacre das onze mil virgens, sendo o seu atributo um molho de flechas.

A chegada das relíquias de Santa Auta datam de 1517, contribuindo assim para a vocação santuária da Madre de Deus em Xabregas, tornando-a, ainda no reinado de D. Manuel, no principal santuário da região de Lisboa²⁷⁹. Na quarta parte da *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel*, verificamos que Damião de Góis procura contribuir para a história da rainha D. Leonor, fundadora deste mosteiro, onde jaz sepultada, e refere que a monarca:

«era muito devota da bemaventurada sancta Ursula, guia & capitoa das virtuosas martyres onze mil virgens, pedio per suas cartas aho emperador Maximiliano, seu primo com irmão, que lhe quisesse mandar algumas reliquias destas sanctas virgens (...) que chegou aho porto de Lisboa ahos dous dias de Setembro deste Anno de mil, & quinhentos, & dezasete, e ahos doze do mesmo mês mandou elRei dom Emanuel que então stava em Lisboa, que levassem estas Reliquias aho mosteiro da Madre de Deos (...) Como ha nao ancorou de frente do mosteiro da Madre de Deos, foram conegos da Sé tirar has Reliquias, e has trouxeram a terra, onde a Rainha dona Leonor & ho Principe dõ Ioam seu sobrinho stavam sperando. da praia foi ha arca em que vinham levada com solene proçissam aho mosteiro, & postas per dom Martinho da costa, Arçebispo de Lisboa, em hum altar que na Egreja ha Rainha donna Leanor mandou fazer»²⁸⁰.

²⁷⁹ SOUSA, Ivo Carneiro, *A Rainha D. Leonor (1458-1525): Poder, Misericórdia, Religiosidade e Espiritualidade no Portugal do Renascimento*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2002, p.41.

²⁸⁰ GÓIS, Damião, *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel (conforme a edição de 1566)*, Coimbra, 1949, pp.68-69.

4.9.1.1 Mestre do Retábulo de Santa Auta

O Retábulo de Santa Auta, c.1520-1525, proveniente do Mosteiro da Madre de Deus, e actualmente no Museu Nacional de Arte Antiga, mostra-nos em cinco pinturas, quatro episódios do hagiológico de Santa Úrsula, e mais duas cenas relativas à transladação, de Colónia para Lisboa, em 1517, de uma das onze mil companheiras de martírio. Assim, o retábulo associa uma recriação da lenda piedosa, com a crónica de certos acontecimentos que

justificaram a sua própria feitura²⁸¹. O conteúdo destas imagens é extremamente rico, tanto iconograficamente, como em informação histórica, inscrevendo alguns pormenores figurativos, por vezes desconcertantes do ponto de vista de uma narrativa linear dos temas²⁸².

Na figura 180, observamos a obra da *Partida das relíquias de Santa Auta de Colónia*, sendo que no lado esquerdo da composição ergue-se a cidade de Colónia, saindo um cortejo em direcção ao cais, onde se encontra um galeão ancorado.

No primeiro plano, observamos Santa Auta com um livro aberto nas mãos (figura 181). Este, apresenta uma encadernação a couro, com um longo cendal castanho esverdeado, com borlas pendentes a proteger a encadernação, com o corte das folhas dourado, e com o texto a negro composto em duas colunas, de caracteres góticos, destacando-se duas iniciais vermelhas, embora não seja possível identificar as letras correspondentes.



Figura 180: Mestre do Retábulo de Santa Auta, *Partida das relíquias de Santa Auta de Colónia*, c.1520-1525, Museu Nacional de Arte Antiga



Figura 181: Pormenor do livro, Mestre do Retábulo de Santa Auta, *Partida das relíquias de Santa Auta de Colónia*, c.1520-1525, Museu Nacional de Arte Antiga

²⁸¹ CARVALHO, José Alberto Seabra, «Santa Auta. Um retábulo que já não o é o que nunca foi», in *Casa Perfeitíssima: 500 anos da Fundação do Mosteiro da Madre de Deus 1509-2009*, Lisboa, Museu Nacional do Azulejo, 2009, p.145.

²⁸² IDEM, *ibidem*.

Na *Chegada das relíquias de Santa Auta à Igreja da Madre de Deus* (figura 182), destaca-se a fachada manuelina da Madre de Deus, e de outros elementos que já foram trabalhados por diversos investigadores²⁸³.

Entre o plano fundeiro e a figura de Santa Auta, desenrola-se uma procissão que transporta a arca funerária do galeão até ao Mosteiro.

Tal como na obra anterior, Santa Auta encontra-se de pé no primeiro plano,



Figura 183: Pormenor do livro, Mestre do Retábulo de Santa Auta, *Chegada das relíquias de Santa Auta à Igreja da Madre de Deus*, c.1520-1525, Museu Nacional de Arte Antiga



Figura 182: Mestre do Retábulo de Santa Auta, *Chegada das relíquias de Santa Auta à Igreja da Madre de Deus*, c.1520-1525, Museu Nacional de Arte Antiga

envergando ricos panejamentos. Com a mão direita, segura a seta e a palma do martírio, e com a mão esquerda segura um livro aberto, encadernado a couro, com dois fechos metálicos em forma de fivela, e o corte de cabeça e de goteira pintados a dourado e vermelho. É de realçar que os dois primeiros bifólios estão totalmente pintados a dourado, como se pode verificar pela figura 183.

Estas duas obras demonstram que «as Santas Mulheres são letradas, cultas, inteligente, pensadoras – que detém ou lêem livros»²⁸⁴.

²⁸³ Cf. PAIS, Alexandre (colab.), *Casa Perfeitíssima: 500 anos da Fundação do Mosteiro da Madre de Deus 1509-2009*, Lisboa, Museu Nacional do Azulejo, 2009, 415p.

²⁸⁴ SANTOS, Maria Helena Carvalho dos, *O retrato do livro*, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Estudos do Século XVIII, 200, p.131.

4.9.2. Santo António

Santo António de Lisboa, é possivelmente, a seguir a São Francisco de Assis, o santo franciscano mais popular. Nasceu em Lisboa, no ano de 1195, e após ter terminado os seus estudos no convento de Santa Cruz de Coimbra, ingressou na ordem dos frades menores, onde mudou o seu nome de baptismo, Fernando, para António. Iniciou a sua missão em Marrocos, onde cinco franciscanos tinham sido assassinados, mas, derrotado pela febre, acabou por ser obrigado a embarcar. Após uma tempestade que levou o barco para a costa da Sicília, dirigiu-se para Assis. A partir daqui dedicou-se à pregação, ensinou em Bolonha, Arles, Montpellier, Puy, Limoges, e Bourges. Em 1230, esteve responsável pela transladação dos restos de São Francisco de Assis, e em 1231, com 36 anos de idade, pregou, e viveu em Pádua. Em 1232 acabou por falecer, e no ano seguinte foi canonizado²⁸⁵.

Durante todo o século XIII, permaneceu na sombra de São Francisco, e apenas no século XV, a sua lenda se difundiu, graças aos sermões de São Bernardino de Siena. Santo António, ao contrário do que é geralmente retratado, era de estatura pequena e bastante corpulento, no entanto, na arte é representado com o aspecto de São Francisco.

Nas obras que iremos apresentar, Santo António é representado com o hábito franciscano, cingido pela cintura por um cingulo. Os atributos deste santo são numerosos, e muitos deles tardios e copiados de outros santos. Um dos atributos mais conhecidos é o Menino pousado em cima de um livro, uma alusão à Aparição do Menino a Santo António, mas que se tornou popular a partir do século XVI.

²⁸⁵ IDEM, *ibidem*, pp.124-125.

4.9.2.1 Mestre da Lourinhã

O retábulo de *Santo António*, encontra-se no Santuário do Cabo Espichel, da autoria do Mestre da Lourinhã, do primeiro quartel do século XVI. Nesta obra, verificamos que o santo encontra-se de pé, a três quartos para a esquerda, vestindo o hábito franciscano, com a corda de nós à volta da cintura, e sandálias²⁸⁶. À volta da sua cabeça destaca-se a auréola dourada de dois círculos concêntricos, segurando com a mão direita o crucifixo, e com a esquerda um livro aberto. Neste livro, verificamos que o texto é composto por caracteres góticos pintados a negro e vermelho, destacando-se no fólio verso duas iniciais maiúsculas pintadas a vermelho: um “Q” e um “D” (figura 185).



Figura 184: Mestre da Lourinhã, *Santo António*, 1º quartel do século XVI, Santuário Cabo Espichel



Figura 185: Pormenor do livro, Mestre da Lourinhã, *Santo António*, 1º quartel do século XVI, Santuário Cabo Espichel

Já o salmo *Liber Hymnorun*, impresso em Coimbra, em 1574, também utiliza estas duas iniciais, sendo que o “Q” corresponde à palavra *Quoniam*, e o “D” à palavra *Domini*.

No entanto, apesar destes dois exemplos, não é possível saber com exactidão de que livro se trata. Também é de destacar o facto que o corte das folhas não tem qualquer tipo de decoração, sendo pintado a branco, e apresenta uma encadernação vermelha.

por Germão Galharde, e de acordo com Pina Martins data de 1509, verificamos que um dos fólios utiliza estas duas iniciais no seu texto em caracteres góticos, embora seja em duas colunas, semelhantes aos apresentados na pintura do Mestre da Lourinhã, sendo que o “Q” corresponde à palavra *Quesumos*, e o “D” à palavra *Deus*.

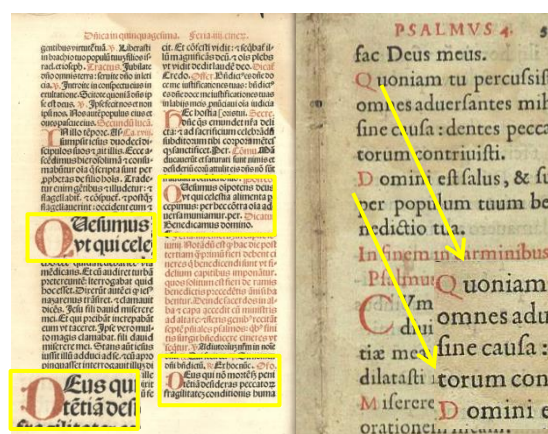


Figura 186: *Missal Secundum consuetudinem Elborensis*, 1509, f. 54, Biblioteca Nacional de Portugal, cota: res-155-a

Figura 187: *Liber hymnorum*, 1574, f.11, Biblioteca Nacional de Portugal, cota: res-1983-p

²⁸⁶ BATÓREO, Manuel, *op.cit.*, p.101.

4.9.2.2 Gregório Lopes

Na figura 188, observamos uma representação pouco comum de *Santo António leitor*. O santo, apresenta-se com uma dupla auréola, e com a grafia do seu nome em caracteres góticos, que remete, de acordo com José Alberto Seabra de



Figura 188: Gregório Lopes, *Santo António*, c.1513-1550, Museu Nacional de Arte Antiga

Carvalho, para soluções utilizadas nos painéis da predela do retábulo do paraíso (*Santas Catarina e Bárbara*, no Museu de Posen; *Santas Margarida e Madalena*, e *Santas Luzia e Ágata* no Museu Nacional de Arte Antiga)²⁸⁷. Santo António, enverga o habito franciscano, e segura com a mão esquerda o crucifixo, e com as duas mãos o livro aberto. Este livro, apresenta uma encadernação negra, com o corte das folhas pintada a vermelho, e com um dos fechos metálicos visíveis.

Este santo, mantém o livro como uma identificação indispensável à sua qualidade de estudioso, e de um dos Doutores da Igreja. O protector de Lisboa, sustenta



Figura 189: Pormenor do livro, Gregório Lopes, *Santo António*, c.1513-1550, Museu Nacional de Arte Antiga

nas mãos o símbolo da Verdade e da Fé, que deverão conduzi-lo ao sacrifício da sua vida²⁸⁸.

Jean de La Rochelle, aplica a Santo António um versículo do Apocalipse (10, 5), pois o santo recebe múltiplos elogios devido ao seu conhecimento e prática das Escrituras²⁸⁹. O livro encontra-se aberto nas suas mãos porque é compreendido e é colocado em prática. No entanto, podemos interrogar se o Santo

estará a ler um opúsculo, e não um livro, porque «entre mão e memória, entre Deus e homem, o opúsculo aparece como lugar privilegiado da mediação, da encarnação continuada; e, precisamente, o versículo do Apocalipse descreve um anjo antes de anunciar o doutor evangélico»²⁹⁰, ou seja o opúsculo tem literalmente um função de memória, e de valor para o espírito conhecedor²⁹¹.

²⁸⁷ CARVALHO, José Alberto, *op.cit*, 2004, p.78.

²⁸⁸ SANTOS, Maria Helena Carvalho dos, *op.cit*, p.214.

²⁸⁹ CHARTIER, Roger (Coord.), *As Utilizações do Objecto Impresso*, Lisboa, Difel, 1998, pp.30-31.

²⁹⁰ IDEM, *ibidem*.

²⁹¹ IDEM, *ibidem*.

4.9.2.3 Frei Carlos



Figura 190: Frei Carlos, *Santo António e o Menino*, c.1520-1530, Museu Nacional de Arte Antiga

O retábulo de *Santo António e o Menino Jesus*, da autoria de Frei Carlos, c.1520-1530, exposto no Museu Nacional de Arte Antiga (figura 190), é proveniente do Mosteiro dos Lóios em Xabregas (depois denominado Convento do Beato António). Este pintor flamengo, que professou no convento do Espinheiro (Évora), em 1517, dirigiu a partir daqui, uma oficina de pintura activa até aos meados da década de 1530-1540, produzindo a maior parte dos seus trabalhos para fundações hieronimitas²⁹².

Santo António, encontra-se de joelho em frente a uma estante, sobre a qual se encontra um livro aberto. De encadernação negra, com o corte das folhas branco, o livro apresenta uma “tentativa” de texto a negro e vermelho, ao contrário do que acontece em outras obras analisadas anteriormente. Também o Menino, é representado com o

livro, que se encontra semiaberto, e apresenta uma encadernação a couro com fecho metálico ao centro, com o corte das folhas pintado a branco. Existe mais um livro, que se encontra fechado, com a encadernação a couro, com dois fechos metálicos, e com o corte das folhas a branco.

No interior da estante, vislumbramos igualmente um livro fechado, de encadernação a negro, com um fecho metálico, e com o corte das folhas pintado a branco.

Nesta estante, encontramos três momentos do livro, ou seja, o livro fechado, que simboliza a matéria virgem, semiaberto, a criação da matéria, e aberto, a fertilização da matéria, sendo a leitura um acto de introspecção mística²⁹³.



Figura 191: Pormenor do livros na estante, Frei Carlos, *Santo António e o Menino*, c.1520-1530, Museu Nacional de Arte

²⁹² CARVALHO, José Alberto Seabra, «O gosto flamengo e retábulo peninsular», in *Primitivos Portugueses (1450-1580). O Século de Nuno Gonçalves*, Lisboa, Athena, 2011, p.159.

²⁹³ MATOS, Manuel Cadafaz de, «Ideologia e práticas de representação antonianas na cultura ocidental do Renascimento. A imagem de Santo António na iconografia e na história do livro quinhentista», in *Revista Portuguesa de História do Livro e da Edição*, Lisboa, Edições Távola Redonda, Ano XIV, vol.º27, 2011, p.343-344.



Figura 192: Pormenor dos livros na prateleira, Frei Carlos, *Santo António e o Menino*, c.1520-1530, Museu Nacional de Arte Antiga

Na prateleira, que se encontra por cima do Menino, destaca-se um castiçal, um rolo de pergaminho, e cinco livros, dois na vertical, um inclinado, e dois na horizontal. Um deles, está encadernado a couro, com um fecho metálico ao centro, e na capa, uma gravação com recurso a ferro seco, possivelmente uma encadernação moçárabe. O

outro livro que se encontra na vertical, é encadernado a negro, com o corte das folhas a branco, e o que se encontra inclinado, é encadernado a vermelho, com o corte das folhas pintado a branco, e com três nervos visíveis ao espectador. Finalmente, os outros dois livros são encadernados a negro, com o corte das folhas pintado a branco.

Esta representação monástica de leitura, é bastante semelhante com a iluminura inserida num dos primeiros fólhos da Bíblia dos Jerónimos²⁹⁴.

A obra de Frei Carlos apresenta uma das mais belas e expressivas apresentações do acto da leitura, presente simbolicamente pelo Menino, e demonstra que o artista tem um íntimo contacto com o mundo do livro²⁹⁵.

²⁹⁴ IDEM, *ibidem*, p.356.

²⁹⁵ IDEM, *ibidem*, p.354-355.

4.9.2.4 Diogo de Contreiras

Na figura 194, observamos um painel de predela mostrando os *Santos Jerónimo, António e Dinis*, provenientes do antigo convento de freiras de Cister de S. Bento de Cástris, actualmente no Museu de Évora²⁹⁶. Inicialmente considerada obra de Gregório Lopes²⁹⁷, Martin Sória²⁹⁸, atribuiu esta obra ao Mestre de São Quintino, discípulo de Gregório Lopes, identificado por Joaquim Oliveira Caetano²⁹⁹ com o pintor Diogo de Contreiras.



Figura 193: Pormenor do livro, Diogo de Contreiras, *São Jerónimo, Santo António e São Dinis*, 1546, Museu de Évora

Neste painel, é a Santo António que é concedida a primazia, tanto pela centralidade da tábu, como também pelas duas cenas secundárias que lhe estão associadas, e que unificam toda a pintura, onde no lado esquerdo se representa a *Pregação aos Peixes*, e na direita, a *Pregação em Arles*³⁰⁰. Esta paisagem obedece, tal como noutros quadros de Contreiras, a uma sequência de leitura da obra, que unifica as três representações díspares, através da colocação de meias figuras num único cenário³⁰¹.

Na figura observamos Santo António a segurar com a mão a cruz, e com a mão direita um livro aberto, que serve de apoio à figura do menino. Nesta obra, como numa grande parte das obras de arte antonianas que dispomos, é possível observar uma alusão ao acto de leitura, mas também a evidente relação entre o livro e o a cruz de Cristo³⁰². O livro aqui representado é um objecto de natureza pia, reforçada pela presença da cruz e do Menino³⁰³.



Figura 194: Diogo de Contreiras, *São Jerónimo, Santo António e São Dinis*, 1546, Museu de Évora

Na figura 193, observamos o livro com maior pormenor, e verificamos que existe uma tentativa de texto, com o corte das folhas pintado a branco, e com a encadernação a couro.

²⁹⁶ CAETANO, Joaquim Oliveira, «O pintor Diogo de Contreiras e a sua actividade no convento de S. Bento de Cástris», in *Separata de "A Cidade de Évora"*, n.ºs 71-76, 1988-1993, pp.73-94.

²⁹⁷ Cf. REIS SANTOS, Luís, «Painéis dos Mestres de Ferreirim em Igrejas e Conventos de Évora», in *A Cidade de Évora*, n.ºs 19-20, Évora, 1950.

²⁹⁸ Cf. SÓRIA, Martin, «The S. Quintino Mater», in *Boletim Nacional de Arte Antiga*, vol. III, n.º3, Lisboa, 1957, pp.22-27.

²⁹⁹ CAETANO, Joaquim Oliveira, *op.cit.*, p.73.

³⁰⁰ CAETANO, Joaquim Oliveira, *op.cit.*, p.75.

³⁰¹ IDEM, *ibidem*.

³⁰² MATOS, Manuel Cadafaz, *op.cit.*, p.351.

³⁰³ IDEM, *ibidem*.

Na iconografia antoniana, o livro ocupa um lugar privilegiado, e constitui, a par do hábito franciscano do santo, um dos elementos decorativos primordiais, como também, desde o século XIII e XIV, a figura de Santo António «surge associada à representação do livro como matéria simbólica significativa»³⁰⁴.

³⁰⁴ IDEM, *ibidem*, p.348.

4.9.3 Santa Catarina

Esta santa extremamente popular, foi divulgada no ocidente pela Legenda Dourada, embora o seu nome não apareça em nenhum texto da antiguidade cristã, seja litúrgico ou literário. O seu nome pode ter origem no grego *katharos*, que significa puro, e conta-se que a virgem de Alexandria, era de alta linhagem, inclusive filha de um rei, pelo facto de se encontrar representada com a coroa do martírio na cabeça. Um ermita converteu-a ao cristianismo, e mostrou-lhe uma imagem de Jesus, o único noivo digno da sua beleza e sabedoria, momento que deu origem ao casamento místico, que não se encontra na primeira edição da Legenda Dourada, mas sim numa tradução inglesa feita por F. Jean de Bungay em 1438. Esta história, inspirou os artistas do final da Idade Média e do Renascimento, incorporando a tradição de que Catarina rejeitou o pedido de casamento do imperador Maximiano, uma vez que era noiva de Cristo.

Após ter derrotado os cinquenta doutores de Alexandria no desafio, Catarina foi mandada chicotear, e presa, onde converteu a imperatriz. Foi torturada na roda, mas por milagres, a roda foi partida por um raio, que cegou os seus carrascos. Acabou por ser decapitada, mas em vez de ser derramado sangue, foi derramado leite, e o seu corpo foi levado por anjos para o monte Sinai.

Esta santa tem como atributos a roda, o anel místico, a espada da decapitação e o livro. Este último atributo, alude para a sua ciência e sabedoria, registando o momento em que a santa derrotou os cinquenta doutores, e que lhe valeu a homenagem de todo o clero, assim como de teólogos, filósofos e estudantes³⁰⁵.

³⁰⁵ REAU, Louis, *op.cit*, pp.273-276.

4.9.3.1 Vicente Gil e Manuel Vicente

Na figura 195, observamos a obra de Vicente Gil, e do seu filho Manuel Vicente, encomendada por uma abadessa do Mosteiro de Santa Maria de Celas, e que hoje se encontra no Museu Nacional Machado de Castro. Neste políptico, executado entre 1501-1525, Santa Catarina de Alexandria ocupa verticalmente o centro da composição, representada de pé, coroada, e com trajes ricamente trabalhados.

No primeiro plano, no canto inferior esquerdo, encontra-se representado o busto do seu perseguidor, o imperador Maximiliano, e no lado direito, por detrás do seu

manto encontra-se um dos instrumentos do seu martírio, a roda dentada. Com a mão esquerda segura a espada, e com a direita segura o livro. Este livro, apresenta-se aberto, com o corte das folhas debruado a dourado, e com um longo cendal em tom rosáceo a proteger a encadernação (figura 196). O livro é também retratado com requinte e cuidado, tal como o seu vestuário e as suas peças de ourivesaria.

O livro representa esta Santa como uma mulher letrada, culta, inteligente e pensadora, e por isso lê ou detém livros³⁰⁶.



Figuras 195 e 196: Vicente Gil e Manuel Vicente, *Santa Catarina de Alexandria*, c.1501-1525, Museu Nacional Machado de Castro

³⁰⁶ SANTOS, Maria Helena Carvalho dos, *op.cit.*, pp.131-132.

4.9.3.2 Oficina de Lisboa

No Museu do Patriarcado de Lisboa, encontram-se duas tábuas com representações de santas e, de acordo com Luís Reis-Santos «estes dois painéis são, sob o ponto de vista técnico do melhor que se produziu

em Portugal no século XVI»³⁰⁷.

Da observação das pinturas, destacam-se as cores ricas e vibrantes, conferindo-lhe uma individualidade própria, e ao nível do desenho das figuras, e do esquema compositivo, apontam para um contexto de produção relativamente circunscrito, eventualmente produto da dinâmica artística lisboeta das primeiras décadas do século XVI.

Na tábuas de *Santa Luzia*, *Santa Catarina* e *Santa Bárbara* (figura 197), destaca-se a figura de Santa Catarina ao centro da composição, sendo a única que se faz representar com o livro. A santa encontra-se ricamente vestida, ostentando na sua



Figura 197: Oficina de Lisboa, *Santa Luzia*, *Santa Catarina*, e *Santa Bárbara*, 1º quartel do século XVI, Centro Cultural do Patriarcado de Lisboa



Figura 198: Pormenor do livro, Oficina de Lisboa, *Santa Luzia*, *Santa Catarina*, e *Santa Bárbara*, 1º quartel do século XVI, Centro Cultural do Patriarcado de Lisboa

cabeça uma coroa, que demonstra a riqueza do trabalho de ourivesaria portuguesa.

Com a mão direita, segura num dos seus atributos, a espada, e com a mão esquerda segura o livro. De encadernação preta, com dois fechos metálicos em forma de colchete, o livro encontra-se aberto, com o texto em caracteres góticos pretos e

vermelhos, destacando-se no fólio esquerdo uma inicial, com uma letra maiúscula pintada a dourado no fundo azul, que presumimos que seja a letra “L”, tal como se pode verificar pelo destaque da figura 198.

³⁰⁷ PAIS, Alexandre (colab.), *Casa Perfeitíssima: 500 anos da Fundação do Mosteiro da Madre de Deus 1509-2009*, Lisboa, Museu Nacional do Azulejo, 2009, p.234. Cf. SANTOS, Luís Reis, «Os quadros do século XVI da Capela de Nª Sª dos Remédios», in *Bazar das Letras, das Ciências, das Arte, Suplemento Literário de “A Voz”*, ano I, nº37, Lisboa, 27 de Novembro de 1936, p.1-4.

4.9.3.3 Círculo de Garcia Fernandes

No Museu Nacional do Azulejo, encontram-se três tábuas das Santas Mártires, executadas no século XVI, mais concretamente em 1522, que terão sido pintadas pelo mesmo autor ou oficina, que executou os vários elementos que compunham o retábulo de Santa Auta³⁰⁸. Não é possível compreender se estas três tábuas, que hoje se encontram na sacristia, poderiam pertencer a um dos conjuntos entretanto desmembrados aquando da construção da nova igreja por D. João III³⁰⁹.

Observando as três tábuas, elas apresentam uma paleta de cores mais frias que as do retábulo de Santa Auta, sendo os azuis, os verdes e brancos predominantes nas figuras das Santas Inês, Lúcia e Santa Catarina.

Na figura 199, observamos a tábua Santa Catarina, ricamente vestida, com a mão esquerda a segurar a palma do martírio e a espada, e com a mão direita a segurar o livro. O livro, apresenta uma



Figura 199: Círculo de Garcia Fernandes, *Santa Catarina*, c. 1522, Museu Nacional do Azulejo



Figura 200: Pormenor do livro, Círculo de Garcia Fernandes, *Santa Catarina*, c. 1522, Museu Nacional do Azulejo

encadernação azul, com o corte das folhas cinzelado a dourado, e ainda são visíveis dois nervos da lombada.

Este livro, apresenta-se aberto, e a santa olha directamente para o livro. Como foi referido anteriormente esta santa é representada como uma mulher culta, e saber ler «é outra coisa, que não é apenas poder decifrar um único livro, mas mobilizar, com utilidade ou por prazer, as múltiplas riquezas da cultura escrita»³¹⁰.

³⁰⁸ IDEM, *ibidem*, p.236.

³⁰⁹ IDEM, *ibidem*, p.238.

³¹⁰ CHARTIER, Roger, *op.cit*, p.151.

4.9.4. São João Baptista

De acordo com o Evangelho de São Lucas, São João Baptista era filho de Zacarias, e de Isabel, prima de Maria. São João Baptista, terá nascido na Judeia no ano 2 a.C, e morrido em 30 d.C.

São João Baptista, foi um precursor de Jesus Cristo, introduziu o baptismo como prática de conversão, cerimónia que foi adoptada pelo cristianismo. Foi no rio Jordão que converteu Jesus Cristo, e o reconheceu como o verdadeiro Messias.

Foi aprisionado a mando do rei Herodes, e por intermédio da sua filha, Salomé, foi condenado à morte, e a sua cabeça foi-lhe entregue numa bandeja de prata.

4.9.4.1 Mestre da Lourinhã

Na tábua de *São João Baptista no deserto*, do Mestre da Lourinhã, originalmente colocada no lado esquerdo da capela-mor da igreja do Mosteiro das Berlengas, c. 1515, hoje no Museu da Santa Casa da Misericórdia na Lourinhã, apresenta-se o santo em primeiro plano, destacado sobre um fundo de paisagem. O santo, é representado a três quartos, com uma ramagem no colo, rara nas suas representações, que se identifica com uma



Figura 201: Mestre da Lourinhã, *São João Baptista no deserto*, c. 1515, Museu da Santa Casa da Misericórdia da Lourinhã

haste de roseira, onde os picos recordam os pecados que o homem cometeu, e com o livro aberto da Antiga Lei nas suas mãos³¹¹.

Este livro, apresenta-se com encadernação preta, com o corte das folhas pintado a ouro, e sem qualquer texto visível ao observador, tal como se pode verificar na figura 202. Ao seu lado, encontra-se o cordeiro, normalmente associado ao seu Percursor, evocando o texto de São João (Jo 1, 29-30): «Este é o cordeiro de Deus que tira o pecado do mundo. Era deste que eu dizia: aquele que vem depois de mim é mais do que eu, porque já



Figura 202: Pormenor do livro, Mestre da Lourinhã, *São João Baptista no deserto*, c. 1515, Museu da Santa Casa da Misericórdia da Lourinhã

existia antes de mim». Esta personagem, que se prepara para falar, e espalhar a *Boa Nova* (Mc 1,1) aos homens, cuja voz no deserto trazia o anúncio da chegada de Cristo, representado pelo cordeiro, e da palavra do Evangelho,

representada pelo rochedo, cuja nascente sai a água, que levará à vida eterna.

³¹¹ BATÓREO, Manuel, *Pintura Portuguesa do Renascimento – O Mestre da Lourinhã*, Lisboa, Caleidoscópio, 2004, p.48.

4.9.4.2 Gregório Lopes

No centro de Apoio Social de Runa, encontram-se três pinturas sobre madeira: *S. João Baptista e São Jerónimo*, *São Bento e Santo Ambrósio* e *São Luís* (analisado no capítulo 3).

Neste primeiro retábulo (figura 203), inscreve-se uma das mais esplendidas figurações do santo patrono dos humanistas na



Figura 203: Gregório Lopes, *S. João Baptista e São Jerónimo*, c. 1530, Centro de Apoio Social de Runa



Figura 204: Pormenor do livro, Gregório Lopes, *S. João Baptista e São Jerónimo*, c. 1530, Centro de Apoio Social de Runa

pintura portuguesa, pela sua pose de interioridade, e profundidade do olhar do eremita São Jerónimo, na definição analítica do cilício, contrastando com a informidade perturbante do crânio-*vanitas*, amparado pela sua mão direita, logrando exprimir visualmente nesta contida meia-figura de asceta, um avassalador sentido de meditação sobre a condição humana³¹². Ao seu lado, encontra-se São João Baptista, o precursor de Cristo e o primeiro mártir do cristianismo. Com a sua mão esquerda, segura nos seus atributos: o livro, o cordeiro, e a cruz. O livro da Antiga Lei, encontra-se fechado, e sobre ele o cordeiro de Deus, a Nova Lei. Este livro, é representado com uma encadernação em ataca, sendo a capa em couro, e a lombada a negro, com dois fechos metálicos em forma de colchete. No entanto, apesar do livro estar fechado, os fechos estão abertos, pois é a presença do Cordeiro imolado pelos homens, o único que é digno de o ler e abrir. É de realçar que, pela primeira vez no nosso estudo, encontramos um corte de folha marmoreado, tal como podemos verificar na figura 204.



Figura 205: Gregório Lopes, *S. Bento e S. Ambrósio (?)*, c. 1530, Centro de Apoio Social de Runa

³¹² CARVALHO, José Alberto Seabra, *op.cit*, p.45.

Mas, se São João Baptista é o precursor, então São Bento é o pai fundador de toda a linhagem de instituições monásticas, mostrando o livro aberto da regra primeira dessa vocação. No retábulo de *S. Bento* e *S. Ambrósio* (?), ambos os santos estão com o livro aberto (figura 205). Mas, enquanto o de São Bento apresenta uma encadernação vermelha, e decorado no corte das folhas com um cruzado dourado, o de S. Ambrósio é de encadernação negra, com dois fechos metálicos em de colchete, e o corte das folhas pintado a dourado.

4.9.4.3 Diogo de Contreiras



Figura 206: Diogo de Contreiras, *Pregação de São João Baptista*, c. 1520-1554, Museu Nacional de Arte Antiga

«A criação do dramatismo e a interrogação dos ouvintes, que em face da apocalíptica palestra do Santo perguntavam entre o medo e o espanto “Que devemos nos fazer?”(Lucas, III, 10)»³¹⁴.

No centro do quadro, vemos São João Baptista, com o Cordeiro tomado no braço, apoiado sobre o livro, que se encontra repousado no tronco cortado. O livro é representado fechado, com a encadernação a verde, com o corte das folhas pintado a dourado, e com dois fechos metálicos em forma de colchete.

Este elemento, marca o centro da composição, assumindo, uma importância indiscutível, ao nível das descrições bíblicas da pregação do Santo³¹⁵: «O machado já se encontra à raiz das árvores; por isso, toda a árvore que não der bom fruto será cortada e lançada ao fogo» (Lc 3, 9-10; Mt 3,). Sobre esta árvore, cortada por não dar bom fruto, coloca-se as Sagradas Escrituras, sobre ele, triunfa o Cordeiro Místico, a figuração de Cristo, que se sobrepõe ao Antigo Testamento, e prevalece sobre o Mal figurado pelo tronco³¹⁶.



Figura 207: Pormenor do livro, Diogo de Contreiras, *Pregação de São João Baptista*, c. 1520-1554, Museu Nacional de Arte Antiga

³¹³ SERRÃO, Vítor, «A pintura maneirista em Portugal: das brandas «maneiras» ao reforço da propaganda» in *História da Arte Portuguesa*, Lisboa, Círculo de Leitores, volume II, 1995, p.435.

³¹⁴ CAETANO, Joaquim Oliveira, *op.cit.*, p.77.

³¹⁵ IDEM, *ibidem*.

³¹⁶ IDEM, *ibidem*.

4.9.5 São Pedro

Simão era pescador na Galileia, e foi o primeiro apóstolo recrutado por Jesus, juntamente com o seu irmão André. Recebeu por parte de Cristo, o apelido aramaico *Kefás* (gr.:Petros), pois ele seria a pedra angular da Igreja (Mt 16:18).

A sua vida divide-se em três períodos; a primeira, foi durante a vida de Jesus, acompanhando-o com os outros apóstolos, desde o começo, passando pela sua prisão no Horto dos Olivais, Ressureição, até a sua Ascensão; a segunda, foi após o desaparecimento do seu mestre, residiu em Jerusalém onde foi preso pelo tetrarca Herodes Agripa; e finalmente, de acordo com a tradição católica, viajou para Roma onde foi o primeiro bispo, tendo sido novamente preso e mais tarde crucificado³¹⁷.

A iconografia do Príncipe dos apóstolos é bastante rica, e no Ocidente, São Pedro, é facilmente reconhecido através do seu aspecto físico, sendo representado com a cabeça calva, apenas com um pequeno tufo de cabelo na parte da frente, podendo ser representado como apóstolo ou como papa. Apesar dos seus inúmeros atributos, como o galo, o peixe, as correntes, a cruz invertida, ou a cruz de triplo cruzeiro, o atributo pessoal mais antigo, e difundido, é a chave. Por vezes, é única, mas geralmente existem duas, uma de ouro, a chave do céu, e outra de prata, a chave da terra, que simbolizam o poder de absolver e de excomungar que Cristo concedeu ao Príncipe dos apóstolos (Mt 16:19)³¹⁸.

³¹⁷ RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano: iconografía de los Santos P-Z*, Barcelona, Ediciones del Serbal, tomo 2, volume 5, 1997, p.43.

³¹⁸ Idem, *ibidem*, pp.50-51.

4.9.5.1 Gaspar Vaz



Figuras 208 e 209 : Gaspar Vaz, *São Pedro apóstolo* e pormenor do livro, c. 1535-1540, Museu Grão Vasco

Nas figuras 208 e 210, encontra-se representado *São Pedro apóstolo*, sendo ambas as obras da autoria de Gaspar Vaz, c.1535-1540, uma pertencente ao tríptico de Cassurães da Igreja de Santiago de Cassurães, e a outra à igreja matriz de Pindo, Penalva do Castelo, sendo que as duas obras estão actualmente no Museu Grão Vasco.

Na primeira obra, em que se verificam algumas imperfeições, nomeadamente na representação anatómica da perna e do pé, São Pedro encontra-se sentado num terreno, vestido com uma túnica verde e um manto vermelho, segurando com a mão esquerda a chave, e com as duas mãos exhibe o livro aberto, símbolo do Livro da Vida, permitindo observar o “texto” a negro e a vermelho. Este livro, não apresenta qualquer iluminura ou capitular, tal como se pode verificar no pormenor da figura 209.

Na figura 210, São Pedro encontra-se ao centro, de pé, descalço, e vestido com uma túnica verde e um manto vermelho. Com a mão direita, segura a dupla chave, símbolo da chave da terra e da chave do céu, e com a mão esquerda segura o livro. Este livro, encontra-se fechado, símbolo da matéria virgem. O livro, é encadernado a couro castanho, e corte das folhas pintadas a ouro com formas geométricas, tal como se pode observar pelo pormenor da figura 211.



Figuras 210 e 211: Gaspar Vaz, *São Pedro* e pormenor do livro, c. 1535-1540, Museu Grão Vasco

4.9.5.2 Oficina de Viseu



Figura 212: Oficina de Viseu, *São Pedro*, 1ª metade do século XVI, Museu Francisco Tavares Proença Júnior

Na figura 212, apresenta-se uma pintura de *São Pedro*, que se encontra actualmente no Museu Francisco Tavares Proença Júnior, e terá sido executada na primeira metade do século XVI.

Nesta representação, observamos o apóstolo sentado numa arquitectura em forma de nicho, ricamente vestido com um pluvial, decorado com pequenas figurações dos Apóstolos no sebasto. Com a mão esquerda, segura na chave de prata, uma das chaves do Reino dos Céus, que simboliza o poder da Terra ao Céu. «Dar-te-ei as chaves do Reino do Céu; tudo o que ligares na terra ficará ligado no Céu e tudo o que desligares na terra será desligado no Céu» (Mt 16, 19-20). Com a mão esquerda, segura o livro aberto, para onde o apóstolo olha directamente. Este livro, apresenta uma encadernação a couro com dois fechos metálicos, e com o corte das folhas decorado com brocado ziguezagueante.

Nesta obra, o livro é um emblema, um atributo que simboliza a sabedoria, uma acção que pode ser ler, rezar ou pregar³¹⁹. Mas também reflecte uma maneira de ler, em silêncio e com os olhos. «Com a leitura silenciosa instaurava-se uma nova relação com o texto escrito, mais secreta, mais livre, totalmente interiorizada»³²⁰. Através desta leitura silenciosa, instaura-se uma nova relação com o texto escrito, mais livre, mais secreta, e totalmente interiorizada.



Figura 213: Pormenor do livro, Oficina de Viseu, *São Pedro*, 1ª metade do século XVI, Museu Francisco Tavares Proença Júnior

³¹⁹ SEIXAS, Margarida Faria Ribeiro da Cunha de Castro, *op.cit*, p.695.

³²⁰ CHARTIER, Roger (Coord.), *op.cit*, pp.11-12.

4.9.5.3 Vasco Fernandes



Figura 214: Vasco Fernandes, *São Pedro*, c.1530, Museu Grão Vasco

A pintura de *São Pedro*, c.1530, proveniente da Sé de Viseu, e actualmente no Museu Grão Vasco, é uma obra excepcional que demonstra o resultado de um caminho percorrido por Grão Vasco³²¹.

A sua arrojada monumentalidade, construída a pensar na força expressiva do apóstolo, sendo que a sua composição organiza-se a partir de uma ideia de simetria. No eixo central, a figura de São Pedro é enquadrada pelo monumental trono, que por sua vez, é enquadrado pelas duas aberturas laterais. No entanto, é no tratamento plástico da figura que Vasco

Fernandes concentra os seus melhores conhecimentos. De acordo com Dalila Rodrigues, a caracterização fisionómica do rosto de São Pedro é seguramente «o mais expressivo de toda a sua obra, que resulta de um laborioso trabalho de modelação de cada um dos elementos, olhos, nariz, boca, barba e cabelos e da massa muscular que é trabalhada a partir da definição de rugas e sulcos, que lhe dá um essencial sentido de tensão e de densidade emotiva»³²².

O apóstolo, segura o extraordinário pluvial sob o livro, e este encontra-se pousado na sua perna esquerda. Com a sua mão esquerda, segura a chave de ouro do céu, e o livro aberto, permitindo observar o texto de letra gótica a negro e vermelho, em duas colunas e duas iniciais a vermelho, uma prática já em voga em Portugal desde a primeira metade do século XVI, e particularmente bem



Figura 215: Pormenor do livro, Vasco Fernandes, *São Pedro*, c.1530, Museu Grão Vasco

³²¹ RODRIGUES, Dalila, *Modos de expressão na pintura portuguesa: o processo criativo de Vasco Fernandes (1500-1542)*, dissertação de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, volume I, Coimbra, 2000, p.375.

³²² IDEM, *ibidem*, p.379.

documentada nas pinturas de Grão Vasco³²³.

Neste livro, vislumbram-se algumas iniciais, sendo que a primeira, a letra “I” encontra-se a meio da primeira coluna do fólio esquerdo, e a segunda encontra-se no início da primeira coluna do fólio direito, embora não seja possível identificar a letra, tal como se pode observar na figura 215. Este livro apresenta uma encadernação vermelha, com um dos fechos metálicos visíveis, e o corte das folhas brocadas a ouro.

³²³ MATOS, Manuel Cadafaz de, «Ideologia e práticas de representação antonianas na cultura ocidental do Renascimento. A imagem de Santo António na iconografia e na história do livro quinhentista», in *Revista Portuguesa de História do Livro*, Lisboa, Edições Távola Redonda, Ano XIV, vol.º27, 2011, pp. 354-356.

4.9.6 Santiago

Filho do pescador Zebedeo, e irmão de São João Evangelista, São Tiago foi chamado por Cristo para se converter, juntamente com o seu irmão, e assim juntar-se a Pedro e André, como um dos apóstolos. Foi designado como Maior, pelo facto de ter sido um dos primeiros a ser chamado por Cristo.

Assistiu à Transfiguração, e após a Ascensão, não se sabe nada sobre a sua actividade apostólica. Pressupõe-se que terá pregado na Síria e na Judeia, e quando regressou a Jerusalém, terá sido decapitado por ordem de Herodes Agripa.

De acordo com a tradição espanhola, que se contradiz com a lenda palestina, Santiago viajou para Espanha, desembarcando para Cartagena, e depois para Saragoça, onde lhe apareceu a Virgem, no alto de uma coluna de jaspe (Nossa Senhora do Pilar), rodeada por anjos. Posteriormente, o corpo do apóstolo, após o seu martírio, navegou para a Galiza numa barca conduzida por um anjo. Na realidade, o corpo de Santiago nunca esteve em Espanha, e o seu corpo nunca foi trasladado para a Galiza. Esta lenda, nasceu na cruzada contra os mouros, e da peregrinação a Santiago de Compostela.

O apóstolo pode ser representado com três iconografias diferentes: como apóstolo, como peregrino, e como cavaleiro. Uma das suas representações mais antigas é como apóstolo, coberto por uma toga, levando um rolo (*volumen*) do Novo Testamento³²⁴.

³²⁴ RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano: iconografía de los Santos P-Z*, Barcelona, Ediciones del Serbal, tomo 2, volume 5, 1997, p.175.

4.9.6.1 Mestre da Lourinhã - O retábulo de Santiago

4.9.6.1.1 Pregação de Santiago



Figura 216: Mestre da Lourinhã, *Pregação de Santiago*, c.1520-1525, Museu Nacional de Arte Antiga

pregar ao ar livre num púlpito de madeira, dirigindo-se a um grupo de ouvintes. Uma das personagens, que se encontra junto ao cavaleiro, um doutor de barbas, segue o texto de um livro, comparando-o com a doutrina do apóstolo³²⁵. Este livro, apresenta uma encadernação azul acinzentada, com o corte das folhas pintadas a dourado, e o “texto” é marcado apenas por umas linhas a negro, tal como se pode



Figura 218: Pormenor do livro, Mestre da Lourinhã, *Pregação de Santiago*, c.1520-1525, Museu Nacional de Arte Antiga

A pintura da *Pregação de Santiago*, pertence ao antigo *Retábulo da vida e da Ordem de São Tiago* da Igreja do Convento de Palmela, da autoria do Mestre da Lourinhã, c.1520-1525. Encontra-se exposto no Museu Nacional de Arte Antiga, tendo sido estudado em pormenor por Flávio Gonçalves, baseando-se nos textos canónicos (Mt. 10, 1-16; Mc. 6, 8-11 e 10, 35-40; Lc. 9, 1-16), mas também nos textos do *Codex Calixtinus*, a *Lenda Dourada* e o *Flos Sanctorum*. Posteriormente, foi trabalhado por Fernando Baptista Pereira, encontrando alguns dados complementares nas *Vidas e Paixões dos Apóstolos*, e por Manuel Batóreo. Na zona superior do quadro, observamos São Tiago a



Figura 217: Pormenor do livro, Mestre da Lourinhã, *Pregação de Santiago*, c.1520-1525, Museu Nacional de Arte Antiga

verificar na figura 217. Possivelmente, esta será a Antiga Lei, que entra em confronto com a Nova Lei, através da pregação do apóstolo, e da cena que decorre no canto inferior esquerdo. Nesta cena, o sacerdote baptiza dois iniciados, ajoelhados diante de um recipiente de água benta, e o sacerdote segura o livro com a mão esquerda, e a direita em gesto de bênção. Este livro, encontra-se

³²⁵ GONÇALVES, Flávio, *O Retábulo de Santiago*, Artis, 1963, p.7.

parcialmente escondido pelo braço direito do sacerdote, sendo apenas visível a corte das folhas pintadas a ouro, e algumas linhas a negro a marcar o “texto”, tal como se pode verificar na figura 218.

4.9.6.1.2 Entrega da bandeira da «Ordem de S. Tiago» ao Mestre D. Pedro Fernandes

Esta tábuia, é uma sequência do painel *Investidura de D. Pedro Fernandes*, dando-se uma alteração no espaço, na distribuição das personagens, e a indumentária do protagonista principal, que se apresenta armado, e coberto pelo manto da Ordem de Santiago³²⁶.

O papa encontra-se do lado esquerdo, junto ao altar, entregando a bandeira da Ordem ao mestre. No altar, conseguimos visualizar um livro aberto em cima de uma estante missal, embora não seja visível qualquer texto, nem decoração, seja nos fólhos, seja no corte das folhas (figura 220). Este livro é meramente simbólico, e a sua presença tem como intuito



Figuras 219 e 220: Mestre da Lourinhã, *Entrega da bandeira da «Ordem de S. Tiago» ao Mestre D. Pedro Fernandes* e pormenor do livro, c.1520-1525, Museu Nacional de Arte Antiga



Figuras 221 e 222: Pormenor do livro Mestre da Lourinhã, *Entrega da bandeira da «Ordem de S. Tiago» ao Mestre D. Pedro Fernandes*, c.1520-1525, Museu Nacional de Arte Antiga

reforçar a ideia que está a ser transmitida na primeira cena: a entrega da Ordem, quer pela bênção do papa que entrega a bandeira, quer pelo diácono que entrega um instrumento guerreiro ao cavaleiro ajoelhado.

Contudo, tal como acontece na tábuia da *Pregação de Santiago*, existe uma cena no segundo plano completamente distinta. Nesta segunda cena, observamos um diálogo entre um clérigo que se encontra a ler, e um cavaleiro em atitude mediativa, que nos evoca o ambiente humanista do Convento Espatário de Palmela. Neste livro, destaca-se uma tentativa de inicial iluminada no fólio direito em tons

³²⁶ PEREIRA, Fernando António Baptista, «O Retábulo de Santiago» in *Oceanos*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, n.º4, Julho de 1990, p.72.

de azul, embora não seja possível identificar a que letra corresponde. Existem mais duas iniciais neste fólio, um “J”, e possivelmente um “D”. O resto do “texto”, é marcado por linhas a negro, elemento típico do Mestre da Lourinhã. A encadernação deste livro não é visível, mas podemos verificar que o corte das folhas é pintado a dourado. Este painel da Entrega da Bandeira, anuncia a missão evangelizadora desta Ordem na Península, sendo que os painéis seguintes consagram e explicitam esta ideia³²⁷.

4.9.6.1.3 Conversão de Hermógenes

Esta obra, retrata o primeiro milagre que se atribui ao apóstolo Santiago, sendo que a conversão do mago Hermógenes, é evidentemente copiado da história de Simão o mago, derrotado pelo apóstolo Pedro.

De acordo com o episódio descrito na *Vita Sancti Jacobi*, *Codex Calixtinus* e no *Flos Sanctorum*, sem esquecer a *Lenda Dourada*, Hermógenes enviou o seu discípulo Fileto para utilizar a sua magia contra Santiago. No entanto, este ao ver que Tiago curava os doentes, e ressuscitava os mortos, converte-se, e quando regressa para junto de Hermógenes, tenta convertê-lo. Hermógenes, pede aos demónios que lhe entregassem Santiago e Fileto, mas por sua vez, Santiago ordenou aos

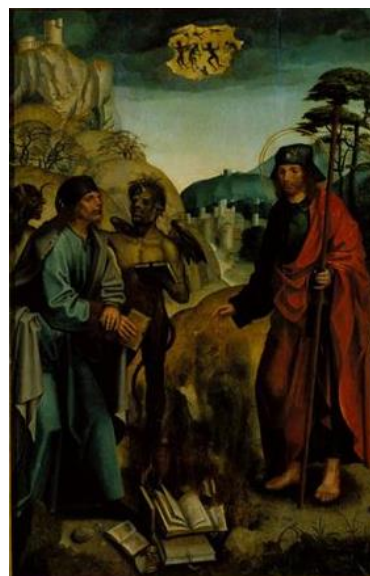


Figura 223: Mestre da Lourinhã, *Conversão de Hermógenes*, c.1520-1525, Museu Nacional de Arte Antiga

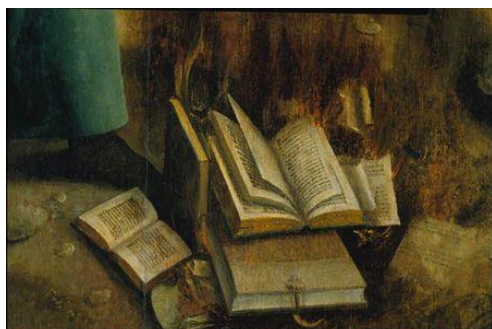


Figura 224: Pormenor dos livros na fogueira, Mestre da Lourinhã, *Conversão de Hermógenes*, c.1520-1525, Museu Nacional de Arte Antiga

demónios que fizessem o mesmo, e subjugados pela força superior, entregaram o mago atado nos pés e nas mãos. Este reconheceu o seu erro, e colocou-se aos pés do apóstolo, solicitou o baptismo e deitou os seus livros de nigromancia ao mar³²⁸.

Contudo, o Mestre da Lourinhã não representou os livros deitados ao mar, mas sim ao fogo. Este pequeno pormenor, pode ter influência flamenga que retrata a lenda de Simão o Mago, a atirar os seus livros para a

³²⁷ Idem, *ibidem*, p.74.

³²⁸ RÉAU, Louis, *Iconografia del arte cristiano: iconografia de los Santos P-Z*, Barcelona, Ediciones del Serbal, tomo 2, volume 5, 1997, pp.169-171.

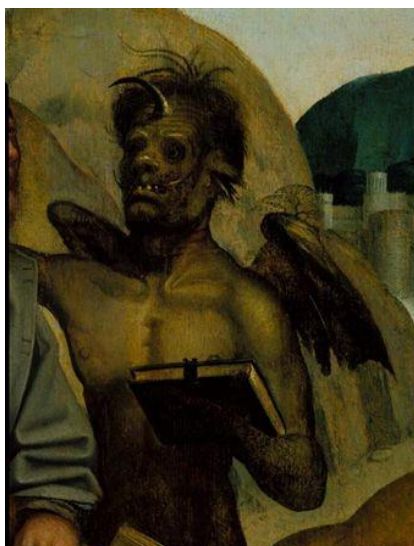


Figura 225: Pormenor do diabo com o livro, Mestre da Lourinhã, *Conversão de Hermógenes*, c.1520-1525, Museu Nacional de Arte Antiga

fogueira (figura 224). Ao lado do mago, encontram-se três diabos, dois atrás, e um outro à sua esquerda, nu, unicórnio, de asas abertas, dentes salientes, e a cauda serpentiforme³²⁹. Este segura um livro, muito provavelmente com o intuito de entregá-lo ao mago, de encadernação negra, com fecho metálico escuro, e corte das folhas dourado. O livro que o diabo segura, encontra-se fechado, pois é um livro que possui um conteúdo herege, e ao estar fechado, tenta persuadir o mago de se converter através da tentação e curiosidade de o abrir. Na fogueira, vemos os livros de magia a serem queimados, sendo que quatro deles ainda não foram consumidos pelas chamas. Dois deles, encontram-se abertos, e apresentam apenas linhas a negro a marcar o texto, o corte das folhas está pintado a dourado sem qualquer decoração, e a encadernação de ambos os livros está pintada a preto. Os outros dois livros, estão fechados, um de encadernação preta, e outra de encadernação de atilho (ou de ataca), sendo a capa creme, e a barra de couro bege claro, e ao centro do corte das folhas, pintada a branco, destaca-se um fecho metálico. Mas também o mago Hermógenes, segura um livro fechado, cuja encadernação imita o pergaminho, onde na capa é visível uma fina cercadura, com um fecho metálico em forma de escudo, e o corte das folhas é pintada a ouro. Este é o último livro, que falta deitar ao fogo para o mago deixar o mundo pagão e da heresia, e entrar no mundo cristão e da salvação da alma.

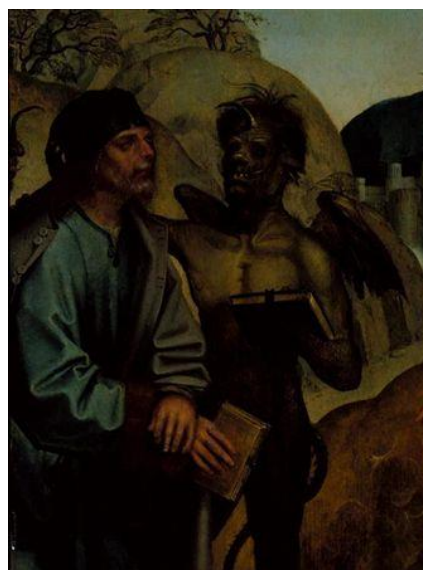


Figura 226: Pormenor do mago e do diabo com os livros, Mestre da Lourinhã, *Conversão de Hermógenes*, c.1520-1525, Museu Nacional de Arte Antiga

³²⁹ GONÇALVES, Flávio, *op.cit*, p.8.

4.9.7 São Vicente

São Vicente é um dos mais célebres mártires hispânicos, e desce muito cedo foi um objecto de culto amplamente difundido.

De acordo com a tradição, Vicente seria diácono em Saragoça, quando é preso por um governador chamado Daciano. Ao recusar revelar o local onde se encontravam os livros de culto, é levado para Valência, sendo forçado a vários interrogatórios sob tortura, acabando por falecer a 22 de Janeiro de 304. Após a sua morte, iniciou-se uma série de episódios miraculosos, nomeadamente o episódio do corvo, e do regresso do seu corpo à terra, depois de ter sido lançado ao mar³³⁰.

O culto de São Vicente, difundiu-se de forma extraordinária, e o nosso país, em particular a cidade de Lisboa, estão intimamente ligado ao diácono. Já antes da conquista de Lisboa por D. Afonso Henriques, existiam templos dedicados a São Vicente³³¹.

No entanto, é a chegada das relíquias do mártir, em 1173, que liga Lisboa a São Vicente. De acordo com a *Crónica de Al-Razi*, composta no século X, e com tradução portuguesa do século XIV, a mando de D. Dinis, durante a perseguição de Abderramán (756-788), o corpo do mártir foi levado de Valência, para o Promontório Sacro, hoje cabo de S. Vicente, em Sagres. Após um alerta de que o corpo do mártir estaria nas mãos dos infiéis, as relíquias são enviadas para Lisboa. No dia 15 de Setembro, chegam a Lisboa, ficam na igreja de Santa Justa, e no dia seguinte são enviadas para a Sé³³².

³³⁰ ALBERTO, Paulo Farmhouse, *Santos e Milagres na Idade Média em Portugal*, Centro de Estudos Clássicos - Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, vol. I, 2015, p.52.

³³¹ IDEM, *ibidem*.

³³² IDEM, *ibidem*.

4.9.7.1 Mestre do Sardoal (Vicente Gil)



Figura 227: Mestre do Sardoal (Vicente Gil?), *S. Vicente*, c.1516, Museu de Beja

Em 1516, ano da beatificação da rainha Santa Isabel, o mosteiro de Santa Clara-a-Velha recebeu algumas obras vultuosas, nomeadamente por parte de D. Manuel, que ofereceu pinturas flamengas,³³³ entre as quais se encontra esta obra do Mestre do Sardoal, também identificado como Vicente Gil, pai de Manuel Vicente, cujas obras já foram analisadas ao longo do nosso estudo. Proveniente da Colecção de D. Frei Manuel do Cenáculo, e actualmente no Museu de Beja, esta obra de *S. Vicente*, c.1516, retrata o mártir sobre um fundo de paisagem, de pé, com o joelho direito ligeiramente genuflectido, ricamente vestido com uma dalmática dourada e ornamentada, e com a cabeça nimhada. Nas suas mãos, segura os seus habituais atributos. Com a sua mão direita segura o barco, onde o corvo se encontra pousado, aludindo para a lenda de São Vicente; com a mão esquerda segura o livro. No entanto, não segura directamente o livro, pois o livro está apoiado numa pequena estrutura, que é tapada pelo cendal branco, tal como se pode verificar na figura 228. O livro é representado aberto, sem qualquer tentativa de texto. Apesar de a encadernação não seu visível, podemos observar que o corte de das folhas são cinzelados e pintados a dourado.



Figura 228: Pormenor do livro, Mestre do Sardoal (Vicente Gil?), *S. Vicente*, c.1516, Museu de Beja

³³³ CAETANO, Joaquim Oliveira, «Vicente Gil e Manuel Vicente: Dois pintores em Coimbra e uma obra com várias dúvidas», in *Primitivos Portugueses 1450-1550: O Século de Nuno Gonçalves*, Lisboa, Athena p.182.

4.9.7.2 Oficina do Espinheiro



Figura 229: Oficina do Espinheiro, *São Vicente, São Martinho e São Sebastião*, c. 1530, Museu Alberto Sampaio

Na figura 229, observa-se a obra *São Vicente, São Martinho e São Sebastião*, c.1500-1530, proveniente do Mosteiro de Santa Marinha da Costa, que se encontra actualmente no Museu Alberto Sampaio.

Ao centro da composição, está São Martinho, representado de corpo inteiro, vestido com uma mitra, segurando o báculo, e a dar uma esmola a um pobre ajoelhado a seus

pés, andrajosamente vestido. À sua esquerda, destaca-se a figura de São Sebastião, preso a uma árvore, e trespassado por cinco setas, e com o seu olhar a dirigir-se para o céu. À sua direita, encontra-se a figura de São Vicente, ricamente vestido com uma dalmática, de cabeça descoberta, segurando um livro com as suas mãos.

É pela primeira vez que neste elenco de imagens, analisamos um livro com estas características, nomeadamente, com este tipo de encadernação. Na figura 230, ao observamos com mais pormenor, compreendemos que estamos perante um livro-tesouro, que se encontra fechado, cuja encadernação é revestida com placa de ourivesaria, em prata, com dois fechos fixados com charneira³³⁴. Também é visível na capa, uma figura, possivelmente de um dos Evangelistas (S. João?)³³⁵.



Figura 230: Pormenor do livro, *Oficina do Espinheiro, São Vicente, São Martinho e São Sebastião*, c.1530, Museu Alberto Sampaio

Aires Nascimento, no seu trabalho *La couleur et l'image dans la couverture des reliures médiévales: quelques données des sources portugaises*³³⁶, referenciou um livro com estas características, que se encontra conservado no Museu da Sé de Viseu.

De acordo com Sousa Viterbo, nos itens

³³⁴ SEIXAS, Margarida Faria Ribeiro da Cunha de Castro, *op.cit.*, p.659.

³³⁵ VANDEVIVERE, Ignace, «O mestra delirante de Guimarães», in *A colecção de pintura de Museu Alberto Sampaio séculos XVI-XVIII*, Lisboa, Instituto Português dos Museus, 1996, p.38.

³³⁶ NASCIMENTO, Aires, «La couleur et l'image dans la couverture des reliures médiévales: quelques données des sources portugaises», in *La reliure medieval*, 2008, p.367.

referentes aos livros da livraria de D. Catarina, mulher de D. João III, existem também alguns livros com estas características: n^{os} 2, 3, e 8, dos livros de rezar que são encadernados com chapas de ouro³³⁷, e o n^o 1 dos 14 livros encadernado a prata anilada³³⁸.

³³⁷ VITERBO, Sousa, *A livraria real especialmente no reinado de D. Manuel: Memória apresentada á Academia das Sciencias de Lisboa*, Lisboa, Typographia da Academia, 1901, pp.37-38.

³³⁸ IDEM, *ibidem*, p.39.

Capítulo 5: Tipologia dos livros

5.1 Considerações Preliminares

Este capítulo tem como objectivo examinar as obras, não de modo individual, mas globalmente e transversalmente, ou seja, pretende analisar o objecto de estudo, o livro, em todas as pinturas, comparando-as entre si.

As conclusões apresentadas no final, poderão ser extremamente importantes, evidenciando divergências e afinidades entre escolas e pintores no modo de tratar o livro, comprovando também a originalidade dos pintores portugueses no retrato do livro.

Após reunirmos dezenas de pinturas alusivas a um único objecto, restringido a uma época específica, estamos a contribuir para uma análise em conjunto, dando uma visão global de cada livro pintado, depois de termos dado uma visão individual desse elemento em cada uma das pinturas. Esta análise em conjunto, dos diversos livros, e dos seus pormenores nas diversas pinturas, terá certamente enormes vantagens. Uma delas, poder comparar as soluções técnicas atribuídas ao mesmo autor, ou a autores diferentes, mas também compreender como evoluiu a representação do mesmo objecto, e as influências que possam ter entretanto surgido. Através desta análise global, também é possível comparar estilos, tendências, identificar linhas de ruptura ou de continuidade, salientar diferenças e semelhanças, e revelar aspectos interessantes, que seriam bastante mais difíceis de detectar, quando observados no contexto da obra pictórica completa.

É importante referir que não procuramos esgotar o tema, pois temos a consciência que um trabalho desta índole poderá nunca estar acabado, uma vez que será sempre possível avançar com novas análises e investigações, acrescentar o número de obras a analisar com o envolvimento de novas descobertas, trabalhar outra cronologia, etc.

Nesta área não existe um caminho devidamente percorrido, suficientemente testado e ajustado no sentido de se produzirem os melhores resultados. Apesar de Maria Margarida Seixas³³⁹ ter dedicado um capítulo sobre a iconografia do livro na sua Tese de Doutoramento, analisou algumas obras que também trabalhámos, assim como outras diferentes; o método utilizado foi distinto, por isso o resultado a que chegámos foi diferente.

De certo modo, esta é ainda uma investigação pioneira, pelo que a metodologia de trabalho seguida mostrar-se-á no futuro menos adequada, e possivelmente, será

³³⁹ SEIXAS, Maria Margarida Faria Ribeiro da Cunha de Castro, *op.cit.*, 760p.

necessário uma melhoria. Ainda assim, com o intuito de proporcionar um estudo comparativo, começamos por apresentar um quadro respeitante aos dados retirados sobre os livros representados nos capítulos 3 e 4; de seguida mostramos os livros pintados. No final desta análise, faremos uma pequena síntese, de forma a poder extrair as devidas conclusões.

5.2 Elenco Temático

Após termos esclarecido os objectivos e a metodologia a utilizar durante o presente capítulo, passaremos a apresentar os diversos itens reunidos, os quais foram subdivididos em sete grandes temas, apresentados pela seguinte ordem: O livro no Retrato, O livro na Anunciação; O livro na Infância e na Paixão de Cristo; O livro no Pentecostes; O livro nos Evangelistas, Apóstolos e Doutores da Igreja e O Livro Proibido.

Para a apresentação do livro no episódio representado, seguiremos a mesma ordem que se apresenta no Quadro 1 e que serviu de orientação para a organização do Repertório das pinturas. Para os restantes livros a analisar nos outros subtemas que foram descritos ao longo do capítulo 4, demos prioridade à semelhança formal e à afinidade existente entre os diversos elementos, facilitando a sua comparação entre si e a identificação com objectos reais, contemporâneos dos artistas, que serão apresentados sempre que possível.

Neste capítulo, optámos por não colocar legendas sobre as figuras por dois motivos. Em primeiro lugar, estamos a lidar com imagens de tamanho reduzido, o que tornaria impraticável a colocação da legenda; em segundo lugar, a presença da legenda pode distrair a apreciação da imagem, que neste capítulo, tem prioridade sobre o texto, tornando mais clara a leitura de cada figura sem a presença de informação excedente. A solução mais eficaz, foi remeter a informação em nota de rodapé, de modo a identificar cada figura sem prejudicar a sua visualização.

5.2.1 O livro no Retrato

QUADRO 1 - RETRATOS										
Autor	Categoria	Título	Local	Data	Capitular	Iluminura	Encadernação	Texto	Outros livros	Obs.
	Iluminura	<i>D. Manuel I no trono e cronista entregando o exemplar da crónica de D. Duarte</i>	ANTT	1ª metade do século XVI			Azul escuro com fecho metálico ao centro	tentativa de texto		O livro encontra-se semiaberto
	Iluminura	<i>D. Manuel I no trono e cronista entregando o exemplar da crónica crónica de D. Afonso V</i>	ANTT	1ª metade do século XVI			Azul da prússia	Não é visível		O livro encontra-se semiaberto
	Iluminura	<i>D. Manuel I no trono e cronista entregando o exemplar da crónica crónica de D. João II</i>	ANTT	1ª metade do século XVI			Encadernação preta com dois fechos metálicos em forma de escudo			O livro encontra-se fechado
João Pedro Cremona	Gravura	<i>Gravura do Livro I das Ordenações Manuelinas de 1514</i>	BNP	1514				Apenas linhas a marcar texto	Um livro aberto mais um fechad o. No livro fechad o observa-se as tarjas para proteger a encader nação	
João Pedro Cremona	Gravura	<i>Gravura do Livro II das Ordenações Manuelinas de 1515</i>	BNP	1514				Apenas linhas a marcar texto	Encont ra-se mais um livro fechad o nas mãos do clero com fecho ao centro	

João Pedro Cremona	Gravura	<i>Gravura do Livro IV das Ordenações Manuelinas de 1516</i>	BNP	1514			Na encadernação encontra-se uma marca em forma de X e a palavra “P(ou R)ANO?”.			O Livro encontra-se fechado
Desconhecido	Iluminura	<i>Missa Virgo Parens Christi – Liber Missarum, códice 1783</i>	ONIB, Viena	século XVI			Não é visível	“texto” tem diferentes traços, poderá estar a duas cores		Não foi possível encontrar imagem a cores
Lourenço de Salzedo	Pintura	<i>Retrato de D. João III com São João Baptista</i>	Convento da Madre de Deus	1564?	Letra capitular «D» a vermelho		Encadernação a vermelho com dois fechos metálicos em forma de colchete	Texto a negro com o cabeçalho a vermelho		Corte de goteira decorada a ouro com forma ziguezague ante
Lourenço de Salzedo	Pintura	<i>Retrato de D. Catarina com Santa Catarina</i>	Convento da Madre de Deus	1552			Encadernação pouco visível, mas possivelmente a couro	Texto a negro	Um livro fechado na estante de encadernação negra ricamente decorado	Corte de goteira decorado a ouro com cruzado
Lourenço de Salzedo	Pintura	<i>Retrato de D. João III com São João Baptista</i>	MNAA	c.1553-1578	Possivelmente letra capitular «D»		Encadernação a couro com dois fechos em forma de charneira	Texto a negro		Corte de goteira decorado a ouro
Lourenço de Salzedo	Pintura	<i>Retrato de D. Catarina com Santa Catarina</i>	MNAA	c.1553-1579			Encadernação a vermelho	Texto a negro e vermelho		
Gregório Lopes	Pintura	<i>S. Luís de França</i>	Centro de Apoio Social de Runa	c.1530			Encadernação preta com dois fechos metálicos em forma de coroa			Corte de cabeça pintada a ouro

Desconhecido	Pintura	<i>Panorama de Jerusalém</i>	MNA	1517		Tentativa de iluminura	Encadernação a couro com dois fechos			
Mestre da Lourinhã	Pintura	<i>Príncipe D. João</i>	MNAA	1515-1518		Tentativa de iluminura	Não é visível	Texto idealizado a castanho	Livro de São João Baptist a encadernado a couro com corte das folhas decoradas	Borda das folhas decorada a ouro com forma ziguezague ante
Desconhecido	Pintura	<i>Fons Misericordiae</i>	Santa Casa da Misericórdia do Porto	c.1518-1521			Encadernação vermelha com fecho metálico ao centro em forma de escudo			O livro encontra-se semiaberto
Mestre de Abrantes	Pintura	<i>S. Brás e os Doadores</i>	Igreja do Arco da Calheta	c.1550-1560	Letra inicial vermelha «G»		Encadernação a negro	Texto a negro e vermelho	Mais um livro aberto nas mãos do Santo. Um livro fechado nas mãos da doador a com encadernação a couro	Quatro marcadores de livros, um vermelho, três dourados.



1



2



3



4



6



5



7



8



9

¹ D. Manuel I no trono e cronista entregando o exemplar da crónica de D. Duarte, ANTT, cota PT-TT-CNR-16.

² D. Manuel I no trono e cronista entregando o exemplar da crónica crónica de D. Afonso V, ANTT, cota PT-TT-CNR-17.

³ D. Manuel I no trono e cronista entregando o exemplar da crónica crónica de D. João II, ANTT, cota PT-TT-CNR-17.

⁴ Pormenor da figura de Rui Boto, João Pedro Cremona, gravura do Livro I das *Ordenações Manuelinas*, 1514, Biblioteca Nacional de Portugal.

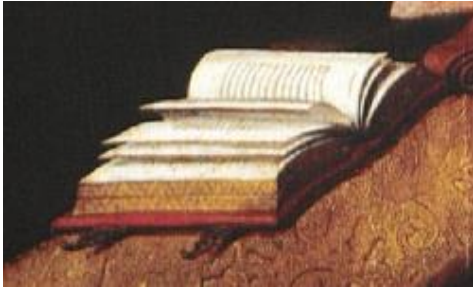
⁵ Pormenor membro do clero, João Pedro Cremona, gravura do Livro II das *Ordenações Manuelinas*, 1514, Biblioteca Nacional de Portugal.

⁶ Pormenor dos juristas, João Pedro Cremona, gravura do Livro I das *Ordenações Manuelinas*, 1514, Biblioteca Nacional de Portugal.

⁷ Pormenor membros do clero, João Pedro Cremona, gravura do Livro II das *Ordenações Manuelinas*, 1514, Biblioteca Nacional de Portugal.

⁸ Pormenor do livro gravura do Livro IV das *Ordenações Manuelinas*, 1514, Biblioteca Nacional de Portugal.

⁹ Pormenor do livro, *Missa Virgo Parens Christi – Liber Missarum*, códice 1783, Österreichische Nationalbibliothek, Viena.



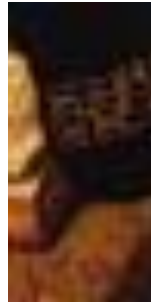
10



11



12



13



14



15



16

¹⁰ Pormenor do livro, Lourenço de Salzedo, *Retrato de D. João III e São João Baptista*, c.1552-1571, Convento da Madre de Deus, Lisboa.

¹¹ Pormenor do livro, Lourenço de Salzedo, *Retrato de D. Catarina de Áustria com Santa Catarina*, c.1552-1571, Convento da Madre de Deus, Lisboa.

¹² Pormenor do livro, Lourenço de Salzedo, *Retrato de D. João III com São João Baptista*, c.1553-1578, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

¹³ Pormenor do livro, Lourenço de Salzedo, *Retrato de D. Catarina de Áustria e Santa Catarina*, c.1553-1578, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

¹⁴ Pormenor do livro no interior da estante, Lourenço de Salzedo *Retrato de D. Catarina de Áustria com Santa Catarina*, c.1552-1571, Convento da Madre de Deus, Lisboa.

¹⁵ Pormenor do livro, Gregório Lopes, *São Luís de França*, c.1530, Centro de Apoio Social de Runa.

¹⁶ Pormenor do livro, *Panorama de Jerusalém*, c.1517?, Museu Nacional do Azulejo, Lisboa.



17



18



19



20



21

¹⁷ Pormenor do livro de São João Baptista, Mestre da Lourinhã, , *Príncipe D. João e São João Baptista do Tríptico dos Infantes*, c.1515-1518, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

¹⁸ Pormenor do livro do Príncipe D. João, Mestre da Lourinhã, , *Príncipe D. João e São João Baptista do Tríptico dos Infantes*, c.1515-1518, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

¹⁹ Pormenor do livro, *Fons Misericordiae, Fons Vitae, Fons Pietatis*, c.1518-1521, Misericórdia do Porto, Porto.

²⁰ Pormenor da iluminura da Aparição de Cristo à Virgem, *Virgem com o Menino, Santa Ana, São José e Doadora*, c.1540-1560, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. Martin Schongauer, *Noli me tangere*, c.1470-1474, University of Wisconsin - Madison Libraries.

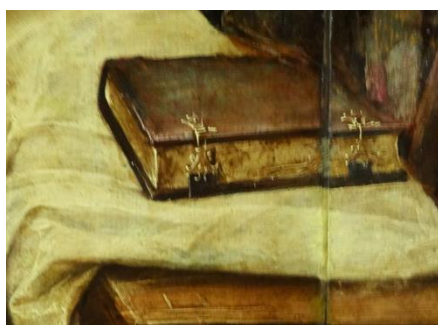
²¹ Pormenor do livro, *Virgem com o Menino, Santa Ana, São José e Doadora*, c.1540-1560, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.



22



23



24

²² Pormenor do livro de S. Brás, Mestre de Abrantes, *S. Brás e Doadores*, c.1550-1560, Igreja do Arco da Calheta, Funchal.

²³ Pormenor do livro do Doador, Mestre de Abrantes, *S. Brás e Doadores*, c.1550-1560, Igreja do Arco da Calheta, Funchal.

²⁴ Pormenor do livro da Doadora, Mestre de Abrantes, *S. Brás e Doadores*, c.1550-1560, Igreja do Arco da Calheta, Funchal.

Neste estudo comparativo, podemos referir que o livro é um objecto importante. No entanto, convém destacar que a aquisição de objectos de luxo e doação do presente não pode ser vista como o resultado exclusivo de gosto pessoal, mas também como política e investimentos sociais dentro de determinados contextos históricos.

As gravuras e iluminuras que representam D. Manuel demonstram que a oferta do livro é feita de joelhos, em frente ao soberano assistido pela sua corte, e identificado por traços que revelam um interesse pela obra num ambiente favorável. Neste caso, a identificação do livro é esclarecida por vezes através de construções simbolizantes²⁵.

Podemos verificar que nesta comparação existe um desenvolvimento do livro ao longo do tempo na pintura de retrato. Nas décadas de 1540-1560, verificamos um maior realismo no livro, particularmente nas iniciais do texto, e na introdução de iluminura. Embora o *Panorama de Jerusalém* seja de cerca de 1517, não podemos esquecer que o retrato de D. Leonor foi colocado posteriormente, sendo possível que a data de acrescento não esteja tão longe das décadas referidas anteriormente.

Como foi referido no capítulo 3, o retrato durante o reinado de D. João III e de D. Catarina de Áustria sofre uma transição graças a uma nova conjugação de ideias e de necessidades práticas, particularmente compreendidas por D. Catarina. Existia uma necessidade de afirmação dos Habsburgo, subsistindo uma competição europeia e extra-europeia dos três cunhados: Carlos V, Francisco I e D. João III²⁶.

D. Catarina assume um crescente papel em que a Casa de Áustria se sobrepõe à Casa de Avis, incluindo na sua grandiosa colecção pelo menos 29 retratos, sendo a grande maioria respeitantes aos próprios Habsburgo²⁷. No entanto, após a morte de D. João III, em 1557, D. Catarina de Áustria abdicou do seu papel de mecenas, retirando-se nos últimos anos da sua regência para o Convento da Madre de Deus. Desses 29 retratos, apenas 4 têm o nosso objecto de estudo: o livro. Enquanto no resto da Europa, homens e mulheres influentes se faziam retratar com o livro, os retratos em Portugal, durante o reinado de D. João III e D. Catarina, optaram por utilizar objectos bastante recorrentes nos retratos de corte dos Habsburgo: a mesa, elemento pictórico inspirado em Ticiano; o pergaminho dobrado, referência pessoal a D. Catarina de Áustria, reflectindo a competência administrativa da sua casa e da sua colecção; o lenço de

²⁵ NASCIMENTO, Aires, O “Scriptorium” medieval, instituição matriz do livro ocidental in *A Iluminura em Portugal: identidade e influências – Catálogo de Exposição*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1999, p.82.

²⁶ MOURA, Vasco Graça, prefácio in *Retrato de Corte em Portugal: O Legado de António Moro (1552-1572)*, Lisboa, Quetzal Editores, 1994, p.12.

²⁷ IDEM, *ibidem*, p.13.

rendas, as luvas de pelica e o leque de veludo, artigos raros no século XVI, símbolos de uma elevada posição²⁸. Aliás, dos vários retratos de D. Catarina e de D. João III, apenas os retratos-promessa se fazem representar com o livro.

No capítulo 3, optámos por não colocar a gravura do *Retrato de D. Sebastião de Portugal em criança* existente na Biblioteca Nacional de Portugal, da autoria de Hieronymous Cock, cópia de um original desaparecido de Cristóvão de Moraes, pois a obra não permite retirar muita informação sobre o livro representado, e não se pode fazer nenhuma comparação com os outros retratos existentes de D. Sebastião, uma vez que este é o único em que se encontra representado com o livro. Este livro de orações apresenta-se fechado, com três nervos, quatro tachas e ao centro destaca-se uma cruz da Ordem de Cristo.

Alguns dos livros representados demonstram uma capacidade técnica excepcional, em que se consegue identificar algumas iluminuras nos fólios dos livros, mesmo na zona do corte de goteira, da cabeça e do pé com motivos em relevo dourado. Noutros casos, assiste-se a uma representação mais sumária do livro, onde o “texto” consiste em linhas negras, principalmente no início do século XVI até à década de 40.

A representação do livro na pintura de retrato, demonstra claramente a transição do livro apenas como objecto simbólico, para uma representação mais realista do objecto.

²⁸ JORDAN, Annemarie, *op.cit*, p.35.38-40.

5.2.2 O livro no Ciclo de Maria

QUADRO 2 – CICLO DE MARIA										
Título	Categoria	Autor	Local	Data	Capitular	Iluminura	Encadernação	Text o	Outros livros	Obs.
Santa Ana, a Virgem e Santa Isabel	Pintura	Francisco de Campos	Museu da Sé Évora	c.1570		No fólio esquerdo destaca-se um desenho no interior de uma cercadura que sugere uma ilustração	Não visível	Linhas a negro e vermelho	Dois livros atrás de Santa Ana, um aberto com inicial «D» e um fechado de encadernação carteira. No interior da estante, é possível observar três livros, dois guardados na horizontal (encadernação vermelha e verde) e um na vertical (encadernação negra). Junto à estante, ainda se destacam mais dois livros, um de encadernação verde e outra a couro	

Anunciação	Pintura	Mestre do Antigo Retábulo Flamengo da Sé de Évora	ME	c.1500		Códice profusamente iluminado. No verso do fólio esquerdo destaca-se a figura do rei David.	Encadernado a couro com apliques metálicos no cantos e com fecho ao centro	Breve texto no retro do fólio direito	Um pequeno livro de orações de encadernação acastanhada	O livro pousa directamente sobre a estante. Este breviário é decorado ao gosto da escola ganto-brugense
Anunciação	Pintura	Mestre Desconhecido	MPL	c.1500		Iluminura de Moisés com as Tábuas da Lei	Encadernação couro negro	Texto pouco visível		
Anunciação	Pintura	Mestre do antigo Retábulo da Sé de Viseu	MGV	c.1505	Visível letra maiúscula «O» pintada a vermelho		Visível a lombada vermelha e o fecho metálico no centro	Texto marcado por «caracteres» negros e vermelhos		Esboço de uma assinatura no cabeçalho
Anunciação	Pintura	Mestre Desconhecido	ME	1ª metade do século XVI	O verso do fólio esquerdo apresenta dois pequenos quadrados de cor verde, o “R” e “N”. No fólio retro, no cabeçalho encontra-se novamente o quadrado verde que emoldura da letra maiúscula “P”.	Cercadura iluminada com motivos zoomórficos e florais em ambos os fólhos	Encadernação a couro negro e dois fechos metálicos	Texto pouco visível		

Anunciação	Pintura	Pintura de Vasco Fernandes	ML	1506-1511	Visível letra maiúscula «P» pintada a vermelho		Encadernado a couro com dois fechos metálicos	Texto marcado por «caracteres» negro e vermelhos	Três livros, um deles dentro do compartimento da estante	Livro está semiaberto. No canto inferior direito do fólio retro direito destaca-se o nome do profeta Isaías.
Anunciação	Pintura	Jorge Afonso	MNAA	1515	Letra «D» pintado a verde (?)	No fólio direito observa-se uma dupla cercadura a ouro e verde	A encadernação não é visível	Texto marcado por traços a negro e vermelho a duas colunas	Encontra-se dois livros no interior da estante existe, sendo um deles encadernado a vermelho	
Anunciação	Pintura	Mestre da Lourinhã	Sé Catedral do Funchal	c.1510-1515	Cada fólio tem uma letra capitular. No fólio direito presume-se ser a letra «D».		Encadernado a couro preto	«texto» cuida dosamentos e manuscrito	Dois livros fechados, ambos encadernados a couro escuro e com um fecho metálico no centro	
Anunciação	Pintura	Gregório Lopes	MNAA	c.1520	Inicial «R» no verso do fólio esquerdo		Encadernação a couro negro e dois fechos metálicos	Texto pouco visível	Dois livros no vão da estante, e encadernação a negro e outra de atilho	

Anunciação	Pintura	Gregório Lopes	MNAA	c.1531-1540	Visível letra maiúscula «D»	Contém uma gravura no fólio esquerdo verso	Encadernação avermelhada com dois fechos metálicos	Texto gravado com caracteres góticos a preto e vermelho		Primeira vez que é representado um livro impresso neste tema.
Anunciação	Pintura	Frei Carlos	MNAA	1523			Possivelmente couro			No seu interior, oito fitas em tons de castanho escuro, e uma possível fita ou comentário de grandes dimensões (ver outra vez a obra)
Anunciação	Pintura	Garcia Fernandes	MNM C	1531	Visível letra maiúscula «A» pintada a negro	No fólio esquerdo, no verso, uma iluminura envolvida por uma cercadura rectangular pintada a ouro representando o episódio de Moisés e a sarça ardente.	Encadernação avermelhada	Texto gravado com caracteres góticos, a preto e vermelho, disposto por duas colunas em cada fólio	dois livros de grandes dimensões, o da esquerda encadernação em carmim, o outro de cor preta, ambos com fechos metálicos flor-de-lis	As margens dos fólios apresentam algumas linhas escritas a vermelho e a negro
Anunciação	Pintura	Garcia Fernandes	MNAA	c.1535-1540	Inicial «E» iluminada a ouro sobre fundo verde, e desenhada segundo a escrita decorativa gótica		Encadernação avermelhada com dois fechos metálicos em flor-de-lis	Texto gravado com caracteres góticos a preto e vermelho	Um livro com encadernação verde escura	



1



2



3



4

¹ Pormenor dos livros, Francisco de Campos, *Santa Ana, a Virgem, e Santa Isabel*, c.1570, Museu da Sé Évora.

² Pormenor do livro, Francisco de Campos, *Santa Ana, a Virgem, e Santa Isabel*, c.1570, Museu da Sé Évora.

³ Pormenor dos livros, Francisco de Campos, *Santa Ana, a Virgem, e Santa Isabel*, c.1570, Museu da Sé Évora.

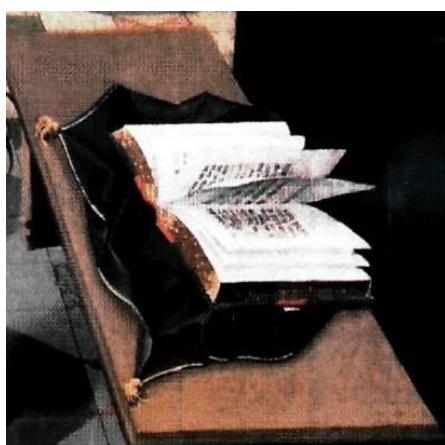
⁴ Pormenor dos livros, Francisco de Campos, *Santa Ana, a Virgem, e Santa Isabel*, c.1570, Museu da Sé Évora.



5



6



7



8



9

⁵ Pormenor dos livros, Mestre do Antigo Retábulo da Sé de Évora, *Anunciação*, c.1500, Museu de Évora.

⁶ Pormenor do livro, *Anunciação*, c.1500, Museu dos Patriarcas, Lisboa.

⁷ Pormenor do livro, *Anunciação*, c.1505, Museu Grão Vasco, Viseu.

⁸ Pormenor do livro, *Anunciação*, 1ª metade século XVI, Museu de Évora.

⁹ Pormenor do livro, Vasco Fernandes, *Anunciação*, c.1506-1511, Museu Grão Vasco, Viseu.



10



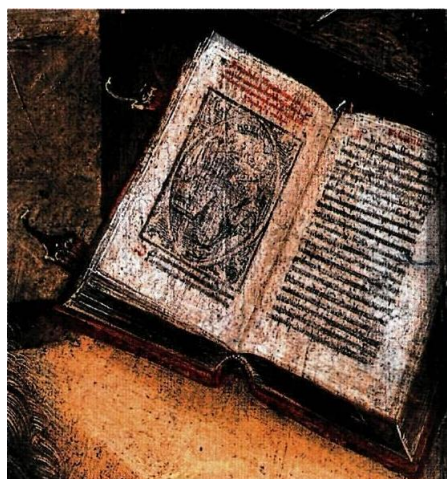
11



12-13



14



15

¹⁰ Pormenor do livro e da estante, Jorge Afonso, *Anunciação*, c.1515, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

¹¹ Pormenor da Virgem, Mestre da Lourinhã, *Anunciação*, c.1515-1517, Sé do Funchal.

¹² Pormenor dos livros na estante, Mestre da Lourinhã, *Anunciação*, c.1515-1517, Sé do Funchal.

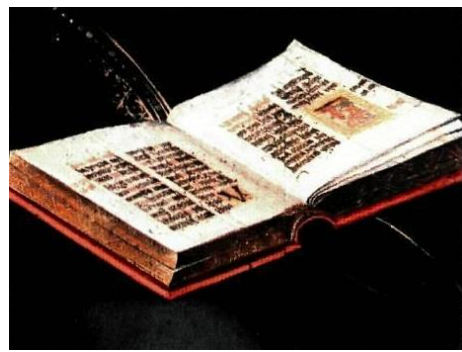
¹³ Pormenor do livro, Mestre da Lourinhã, *Anunciação*, c.1515-1517, Sé do Funchal.

¹⁴ Pormenor dos livros na estante, Gregório Lopes, *Anunciação*, c.1520, Museu Nacional de Arte Antiga.

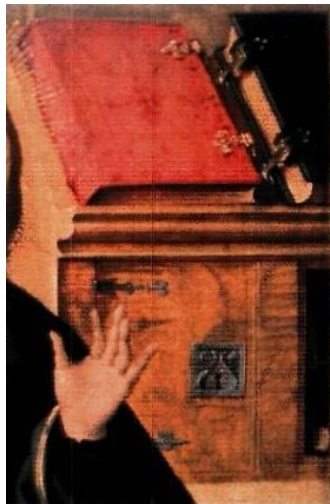
¹⁵ Pormenor do livro, Gregório Lopes, *Anunciação*, c.1531-1540, Museu Nacional de Arte Antiga.



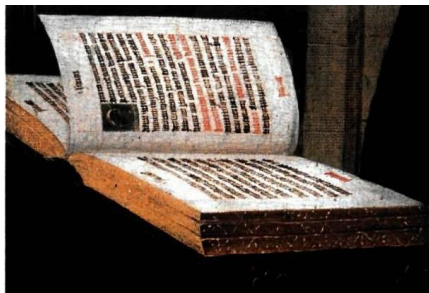
16



17



18



19



20

¹⁶ Pormenor do livro, Frei Carlos, *Anunciação*, c.1523, Museu Nacional de Arte Antiga.

¹⁷ Pormenor do livro, Garcia Fernandes, *Anunciação*, c.1531, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.

¹⁸ Pormenor dos livros na estante, Garcia Fernandes, *Anunciação*, c.1531, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.

¹⁹ Pormenor do livro, Garcia Fernandes, *Anunciação*, c.1535-1540, Museu Nacional de Arte Antiga.

²⁰ Pormenor do livro na estante, Garcia Fernandes, *Anunciação*, c.1535-1540, Museu Nacional de Arte Antiga.

Depois deste estudo comparativo, podemos compreender a riqueza que a pintura de Francisco de Campos traz para o nosso repertório, apesar de ser a única obra com o tema *Santa Ana, a Virgem e Santa Isabel* (figuras 1 a 4), tanto no número de livros representados, como nas encadernações, nomeadamente na encadernação em carteira (figura 1). Este pormenor do texto remete para uma encadernação em pergaminho flexível, existente na Biblioteca Nacional, embora o pergaminho reutilizado seja de um antifonário¹.

Nas pinturas da *Anunciação*, podemos aferir que o livro é o atributo mais constante de Maria. Tal como acontece nos outros objectos, o livro foi alvo de um tratamento muito cuidadoso, em que o pintor evidencia a sua capacidade para a representação miniatural. Em alguns destes livros é possível identificar iluminuras e iniciais, tal como acontece nas pinturas de retrato. Mas também pela primeira vez aparece uma gravura de um livro impresso na obra de Gregório Lopes (figura 14).

Através da figuração do carácter inicial, consegue-se compreender se o artista colocou Maria com o livro das Sagradas Escrituras, um Livro de Horas, um Breviário ou outro género devocionário. Noutros casos, assiste-se a uma representação mais estilizada do livro, apenas com sugestões de escrita, como na obra do Mestre do Antigo Retábulo da Sé de Évora (figura 5), ou de Frei Carlos (figura 16). Contudo, neste último caso verifica-se uma utilização de marcadores com as passagens mais interessantes, e que o próprio cendal marca um dos fólios do livro.

As estantes revelam também um trabalho minucioso por parte do artista, e sempre que se trate de uma estante de madeira, esta está coberta por um cendal sobre o qual a Virgem coloca o livro, excepto em duas *Anunciações*, a do Museu dos Patriarcas em Lisboa (figura 6) e a do Mestre da Lourinhã (figuras 11-13) da Sé do Funchal, onde o livro pousa directamente na estante. Em certos casos, nos painéis laterais pode existir uma abertura, com ou sem postigo, para guardar os livros de orações.

¹ Cf. com a ficha de encadernação EM 210 em SEIXAS, Maria Margarida Faria Ribeiro da Cunha de Castro, *op.cit.*, p.322.

5.2.3 O livro na Infância e na Paixão de Cristo

QUADRO 3 - INFÂNCIA E PAIXÃO DE CRISTO										
Autor	Categoria	Título	Local	Data	Capitular	Iluminura	Encadernação	Text o	Outros livros	Obs .
círcul o de Gerar d David	Pintura	<i>O Menino entre os Doutor es</i>	Museu de Évora	c.149 5- 1510			Couro, preto, e branco	tentat iva de texto	Neste tema aparece vários livros, três nas persona gens, dois abertos. Aparec em mais livros na estante, dois em destaqu e.	utili zaçã o de tarja s nas enca derna ções
Quenti n Metsy s	Pintura	<i>O Menino entre os Doutor es</i>	MNAA	c.150 9- 1511			Couro e preto	texto a negro e verm elho	Aparec em seis livros. Três fechad os, dois abertos, e um semiab erto	
Cristó vão de Figuei redo	Pintura	<i>O Menino entre os Doutor es</i>	MNAA	c.152 0- 1530			Verde, Branco, Preto e couro	Linha s negra s e verm elhas	Aparec em seis livros, um deles aberto	Enc ader naçã o bran ca envo lope com a pala vra bíbli a em hebr aico
Gregó rio Lopes e Jorge Leal	Pintura	<i>O Menino entre os Doutor es</i>	MNAA	c.152 0- 1525			Negra	Linha s negra s e verm elhas	Cinco livros, um deles aberto	

Jorge Afonso	Pintura	<i>Aparição de Cristo à Virgem</i>	MNAA	c.1515	Letra «P» maiúscula		Verde, Preto e branco	Apenas as linhas a marcar texto de duas colunas	Encontra-se mais um livro fechado nas mãos do clero com fecho ao centro	
Frei Carlos	Pintura	<i>Aparição de Cristo à Virgem</i>	MNAA	1529			Não é visível			O Cendal por cima do fólio
Garcia Fernandes	Pintura	<i>Aparição de Cristo à Virgem</i>	MNMC	1531	Iniciais não visíveis		Encadernação couro	"Texto" a duas colunas a negro e vermelho	Dois livros fechados com encadernação branca e a couro	Não foi possível encontrar imagem a cores
Garcia Fernandes	Pintura	<i>Aparição de Cristo à Virgem</i>	Igreja Matriz Vila Viçosa	1536		Dois fólios totalmente iluminados com cercadura e paisagem	Negro			



1



2



3



4



5



6



7

¹ Pormenor dos doutores com o livro, Círculo de Gerard David (?), *Menino entre os Doutores*, c.1495-1510, Museu Nacional de Arte Antiga.

² Pormenor da estante, Círculo de Gerard David (?), *Menino entre os Doutores*, c.1495-1510, Museu Nacional de Arte Antiga.

³ Figura : Pormenor dos livros da 1ª e 2ª personagem, Quentin Metsys (?), *Menino entre os Doutores*, c.1509-1511, Museu Nacional de Arte Antiga.

⁴ Pormenor do livro da 3ª personagem, Quentin Metsys (?), *Menino entre os Doutores*, c.1509-1511, Museu Nacional de Arte Antiga.

⁵ Pormenor dos livros da 4ª, 5ª e 6ª personagem, Quentin Metsys (?), *Menino entre os Doutores*, c.1509-1511, Museu Nacional de Arte Antiga.

⁶ Pormenor dos livros na banquetta, Cristóvão de Figueiredo, *Menino entre os Doutores*, c.1520-1530, Museu Nacional de Arte Antiga

⁷ Pormenor dos livros, Cristóvão de Figueiredo, *Menino entre os Doutores*, c.1520-1530, Museu Nacional de Arte Antiga



8



10



9



11



12



13



14

⁸ Pormenor dos livros, Gregório Lopes e Jorge Leal, *Menino entre os Doutores*, c.1520-1525, Museu Nacional de Arte Antiga.

⁹ Pormenor do livro, Jorge Afonso (?), *Aparição de Cristo à Virgem*, c.1515, Museu Nacional de Arte Antiga.

¹⁰ Pormenor dos doutores com o livro, Gregório Lopes e Jorge Leal, *Menino entre os Doutores*, c.1520-1525, Museu Nacional de Arte Antiga.

¹¹ Pormenor do livro, Frei Carlos, *Aparição de Cristo à Virgem*, c.1529, Museu Nacional de Arte Antiga

¹² Pormenor do livro, Garcia Fernandes, *Aparição de Cristo à Virgem*, c.1531, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.

¹³ Pormenor dos livros na estante, Garcia Fernandes, *Aparição de Cristo à Virgem*, c.1531, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.

¹⁴ Pormenor do livro, Garcia Fernandes, *Aparição de Cristo à Virgem*, c.1536, Igreja Matriz de Vila Viçosa.

Neste elenco, vislumbramos o livro em duas facetas. O livro como objecto de erudição e de estudo num local propício, onde o livro une as personagens, discutindo e debatendo sobre os mais diversos assuntos, e o livro como objecto de consolo, em que a personagem estava sozinha no momento de devoção e no momento da Aparição de Cristo. Em ambos os casos o livro é um objecto do quotidiano.

Na *Aparição de Cristo* do Museu Machado de Castro, Garcia Fernandes apresenta o tema num ambiente em que o livro tem um lugar de objecto do quotidiano, porque se encontra aberto, mas também um lugar de objecto de valor, pois encontra-se colocado numa prateleira alta e bem acondicionada.

Em ambos os temas, é revelada uma importância ao livro, especialmente na sua encadernação, com enfoque para a encadernação em envelope.

Nestes temas, deparamo-nos com o facto de não existir tanto cuidado com o texto em comparação com outros temas, sendo apenas marcado por linhas a negro e vermelho.

Deste elenco, apenas uma pintura demonstra um livro ricamente iluminado (figura 14).

5.2.4 O livro no Pentecostes e na Morte da Virgem

QUADRO 4 - PENTECOSTES E MORTE DA VIRGEM										
Autor	Categoria	Título	Local	Data	Capitular	Iluminura	Encadernação	Texto	Outros livros	Obs.
Mestre da Lourinhã	Pintura	<i>Pentecostes</i>	MNAA	c.1525-1550	Letra «O» e «D»		Vermelho	tentativa de texto		
Vasco Fernandes	Pintura	<i>Pentecostes</i>	MGV	c.1530-1534			Vermelho e uma não visível	texto a negro e vermelho	Aparecem três livros, um fechado e dois abertos	
Vasco Fernandes	Pintura	<i>Pentecostes</i>	Santa Cruz de Coimbra	1535			Verde e Couro	Linhas negras e vermelhas	Aparecem seis livros, três abertos e três fechados	figura feminina segura um livro com cenda vermelha
Gregório Lopes	Pintura	<i>Pentecostes</i>	MNAA	c.1535			Negra e Couro	Linhas negras	Um livro aberto	
Garcia Fernandes	Pintura	<i>Pentecostes</i>	MGV	1ª metade do século XVI			Negro	Linhas a negro e vermelho a marcar texto de duas colunas	Um livro fechado	
Garcia Fernandes	Pintura	<i>Pentecostes</i>	MNAA	1537		Cercadura vegetalista	Não é visível	texto a negro	Um livro cortado	
António Vaz(?)	Pintura	<i>Pentecostes</i>	MAS	1540-1550			Vermelho	"Texto" a negro	Um livro aberto com texto a negro e vermelho	
Ciclo Gerárd David	Pintura	<i>Morte da Virgem</i>	ME	1540-1550	No fôlio esquerdo iniciais «J», «O», e «I». No fôlio direito «I»		Negro	"Texto" a negro		

Mestres de Ferreiri m	Pintura	<i>Morte da Virgem</i>	Igreja do Mosteir o de Ferreiri m	c.153 3- 1534			Negro	"Texto " a negro	Um livro aberto. No fólio esquerd o iniciais «S», e «R». No fólio direito «R»	
--------------------------------	---------	----------------------------	--	---------------------	--	--	-------	------------------------	---	--



1



3



2



4



5



6



7



8

¹ Pormenor do livro, Mestre da Lourinhã, *Pentecostes* e pormenor do livro, c.1525-1550, Museu Nacional de Arte Antiga.

² Pormenor do Apóstolo com o livro, Vasco Fernandes, *Pentecostes*, c.1530-1534, Museu Grão Vasco.

³ Pormenor da estante com os livros, Vasco Fernandes, *Pentecostes*, c.1530-1534, Museu Grão Vasco.

⁴ Pormenor dos livros no pavimento, Vasco Fernandes *Pentecostes*, c.1535, Santa Cruz de Coimbra.

⁵ Pormenor dos livros tríade feminina, Vasco Fernandes *Pentecostes*, c.1535, Santa Cruz de Coimbra.

⁶ Pormenor dos livros nos Apóstolos, Vasco Fernandes, *Pentecostes*, c.1535, Santa Cruz de Coimbra.

⁷ Pormenor da Virgem com o livro, Gregório Lopes, *Pentecostes*, c.1535, Museu Nacional de Arte Antiga.

⁸ Pormenor do livro, Gregório Lopes, *Pentecostes*, c.1535, Museu Nacional de Arte Antiga.



9



10



11



12



13



14



15

⁹ Pormenor dos livros, Garcia Fernandes, *Pentecostes*, 1ª metade do século XVI, Museu Grão Vasco.

¹⁰ Pormenor dos livros, Garcia Fernandes, *Pentecostes*, c.1537, Museu Nacional de Arte Antiga.

¹¹ Pormenor do livro da Virgem, António Vaz (?), *Pentecostes*, c.1540-1550, Museu Alberto Sampaio, Guimarães.

¹² Pormenor do livro no chão, António Vaz (?), *Pentecostes*, c.1540-1550, Museu Alberto Sampaio, Guimarães.

¹³ Pormenor do livro, Ciclo Gerárd David, *Morte da Virgem*, c.1540-1550, Museu de Évora.

¹⁴ Pormenor de S. Pedro com o livro, Mestres de Ferreirim, *Morte da Virgem*, c.1533-1534, Igreja do Mosteiro de Ferreirim.

Neste elenco, o livro é uma mensagem de fé, onde se partilham os textos sagrados, mas também de consolo. No caso do tema relativo ao *Pentecostes*, o livro ao estar presente, reforça igualmente uma ideia de qualidade cultural, principalmente na obra de Vasco Fernandes (figuras 2 a 6), e de riqueza espiritual. Já no caso da Morte da Virgem, revela um gesto íntimo de consolação para os Apóstolos que se encontram no momento de sofrimento e de perda.

Em relação à representação do livro, verificamos que os artistas não relevam grande importância ao texto, quase sempre marcado por linhas a negro, embora deixem algumas pistas através das iniciais, nomeadamente o Mestre da Lourinhã (figura 1), Gérard David (figura 13) e os Mestres de Ferreirim (figura 15). É de realçar que deste elenco, apenas um livro apresenta iluminura (figura 10).

A maioria das encadernações aparecem a negro, embora existam algumas vermelhas, verdes e a couro.

¹⁵ Pormenor de Apóstolo com o livro, Mestres de Ferreirim, *Morte da Virgem*, c.1533-1534, Igreja do Mosteiro de Ferreirim

5.2.5 O livro nos Evangelistas e nos Doutores da Igreja

QUADRO 5 - EVANGELISTAS E DOUTORES										
Autor	Categoria	Título	Local	Data	Capitular	Iluminação	Encadernação	Texto	Outros livros	Obs.
Garcia Fernandes	Pintura	<i>Santíssima Trindade</i>	MNAA	1537			Negro	tentativa de texto	Aparecem cinco livros	Tábuas da Lei
Garcia Fernandes	Pintura	<i>São Mateus e São João</i>	MNAA	c.1520-1540			Negro	texto a negro	Mais um livro	fólio esquerdo as letras maiúsculas: «PRNCPIO»?
Oficina de Simon Bening	Iluminação	<i>Evangelho de S. Marcos</i>	MNAA	c.1530-1534	Uma inicial sem letra identificada		Negro	Linhas negras	Aparecem quatro livros, com encadernações a couro e a azul	
Giraldo do Prado	Iluminação	<i>São Marcos</i>	Igreja de São Julião de Setúbal	c.1570-1571	Tentativa de inicial no fólio esquerdo		Não é visível	Linhas negras	Dois livros, um fechado com encadernação vermelha e um semiaberto de encadernação verde	
Garcia Fernandes	Pintura	<i>São Lucas e São Marcos</i>	MNAA	c.1520-1540			Couro		Mais um livro de encadernação negra	
Desconhecido	Gravura	<i>São Lucas</i>	Museu de Lamego	Século XVI				Linhas negras	Aparecem oito livros na vertical e na horizontal	
Mestre da Lourinhã	Pintura	<i>São João em Patmos</i>	Santa Casa da Misericórdia da Lourinhã	c.1514			Envelope Branco	"Texto" a negro e vermelho	Dois livros, um de encadernação envelope branca e outra de ataca verde e couro	
Gregório Lopes(?)	Pintura	<i>São João em Patmos</i>	Igreja da Pena, Lisboa	c.1530			Negro	"Texto" a negro		

Francisco Henriques	Pintura	<i>Missa de São Gregório</i>	MNAA	c.1508-1511		No fólio esquerdo iluminado do Calvário	Negro	"Text o" a negro em duas colunas	Um livro fechado com encadernação a negro	
Mestre da Lourinhã	Pintura	<i>Missa de São Gregório</i>	Sé do Funchal	1º quartel século XVI	No fólio da esquerda, letras «E» «F» e «C», e «E». No fólio da direita, «F», «L» e «C»		Couro	"Text o" a venho e vermelho em duas colunas	Um livro aberto de encadernação a negro	
Gregório Lopes	Pintura	<i>Missa de São Gregório</i>	Igreja de S. João Baptista, Tomar	c.1539-1541	Presumivelmente a letra maiúscula «R»		Negro	texto a negro e vermelho	Um livro aberto de encadernação vermelha	fólio esquerdo as letras maiúsculas: «PRNCPIO»?
Mestre da Lourinhã	Pintura	<i>S. Jerónimo em Oração</i>	MNSR	1º quartel século XVI	Presumivelmente a letra maiúscula «D»		Vermelha	sem texto	Um livro fechado com encadernação a negro	
Mestre da Lourinhã	Pintura	<i>Profissão de Santa Paula</i>	MNAA	1º quartel século XVI	No fólio verso: «H» pintada a negro da palavra <i>Hieronimus</i> , um «D» e um «R», ambas pintadas a vermelho. No fólio da direita: «H» de cor vermelha, e uma minúscula «h»		Vermelha	texto a negro e vermelho	Dois livros abertos de encadernação verde com texto a negro e vermelho	
Marinus Van Reymerswaele (atrb.)	Pintura	<i>S. Jerónimo</i>	Museu de arte Sacra do Funchal	c.1521-1540			Couro	texto a negro	Mais um livro fechado de encadernação couro	Existe uma cercadura composta por duas linhas

Desconhecido	Pintura	<i>Meditação de São Jerônimo</i>	ME	Século XVI		Fólio totalmente iluminado com a Ascensão de Cristo (?)	Negro	Não visível	Mais quatro livros fechados: dois de encadernação negra e dois a couro. Outros livros fechados no interior da estante (4?)	Existe uma cercadura composta por duas linhas
Diogo de Contreiras	Pintura	<i>São Jerônimo, Santo Antônio e São Dinis</i>	ME	1546			Negro	texto a negro em duas colunas		



1



2



3



4



5

¹ Pormenor do livro de S. João, Garcia Fernandes, *Santíssima Trindade*, 1537, Museu Nacional de Arte Antiga.

² Pormenor do livro de S. Marcos, Garcia Fernandes, *Santíssima Trindade*, 1537, Museu Nacional de Arte Antiga.

³ Pormenor do livro dos Santos, Garcia Fernandes, *Santíssima Trindade*, 1537, Museu Nacional de Arte Antiga.

⁴ Pormenor do livro de S. Lucas, Garcia Fernandes, *Santíssima Trindade*, 1537, Museu Nacional de Arte Antiga.

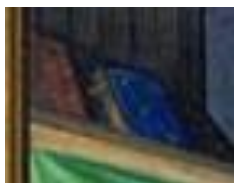
⁵ Pormenor do livro de S. Mateus, Garcia Fernandes, *Santíssima Trindade*, 1537, Museu Nacional de Arte Antiga.



6



7



8



9



10



11

⁶ Pormenor dos livros e do corte de goteira, Garcia Fernandes, *São Mateus e São João*, c.1520-1540, Museu Nacional de Arte Antiga.

⁷ Pormenor do corte de goteira e das letras iniciais, Garcia Fernandes, *São Mateus e São João*, c.1520-1540, Museu Nacional de Arte.

⁸ Pormenor dos livros na prateleira, Oficina de Simon Bening, Livro de Horas – Evangelho de S. Marcos, c.1530-1534, Museu Nacional de Arte Antiga, cota 13/16v ilum.

⁹ Pormenor dos livros no interior da estante, Oficina de Simon Bening, Livro de Horas – Evangelho de S. Marcos, c.1530-1534, Museu Nacional de Arte Antiga, cota 13/16v ilum.

¹⁰ Pormenor dos livros, Iluminura de *São Marcos*, Giraldo do Prado, *Compromisso das Almas*, 1570-1571, Igreja de São Julião de Setúbal.

¹¹ Pormenor dos livros, Garcia Fernandes, *São Lucas e São Marcos*, c.1520-1540, Museu Nacional de Arte Antiga.



12



13



14



15



16

¹² Pormenor dos livros, Gravura de *São Lucas*, século XVI, Museu de Lamego.

¹³ Pormenor dos livros nas prateleiras, Gravura de *São Lucas*, século XVI, Museu de Lamego.

¹⁴ Pormenor do livro, Mestre da Lourinhã, *São João em Patmos*, c.1514, Santa Casa da Misericórdia da Lourinhã.

¹⁵ Pormenor do livro, Mestre da Lourinhã, *São João em Patmos*, c.1514, Santa Casa da Misericórdia da Lourinhã.

¹⁶ Pormenor do livro, Gregório Lopes (?), *São João Evangelista em Patmos*, c.1530, Igreja da Pena, Lisboa.



17



18



19



20



21



22

¹⁷ Pormenor do livro, Francisco Henriques, *Missa de São Gregório*, c.1508-1511, Museu Nacional de Arte Antiga.

¹⁸ Pormenor do livro, Francisco Henriques, *Missa de São Gregório*, c.1508-1511, Museu Nacional de Arte Antiga.

¹⁹ Pormenor do livro, Mestre da Lourinhã, *Missa de São Gregório*, 1º quartel século XVI, Sé do Funchal.

²⁰ Pormenor do livro, Gregório Lopes, *Missa de São Gregório*, c.1539-1541, Igreja de S. João Baptista, Tomar.

²¹ Pormenor do livro, Gregório Lopes, *Missa de São Gregório*, c.1539-1541, Igreja de S. João Baptista, Tomar.

²² Pormenor do livro, Mestre da Lourinhã, *S. Jerónimo em Oração*, 1º quartel século XVI, Museu Nacional Soares dos Reis.



23



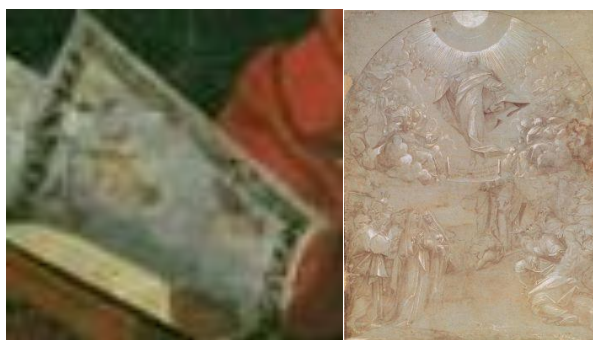
24



25



26



27

²³ Pormenor dos livros, Mestre da Lourinhã, *Profissão de Santa Paula*, 1º quartel século XVI, Museu Nacional de Arte Antiga.

²⁴ Pormenor do livro, Mestre da Lourinhã, *Profissão de Santa Paula*, 1º quartel século XVI, Museu Nacional de Arte Antiga.

²⁵ Pormenor do livro, Marinus Van Reymerswaelle (atrb.), *S. Jerónimo*, c.1521-1540, Museu de arte Sacra do Funchal.

²⁶ Pormenor dos livros, *Meditação de São Jerónimo*, séc. XVI, Museu de Évora.

²⁷ Iluminura do livro, *Meditação de São Jerónimo*, séc. XVI, Museu de Évora. Fernão Gomes, *Ascensão de Cristo*, 1599, Museu Nacional de Arte Antiga.

Após a visualização destas obras, podemos compreender que a representação do livro no tema dos Evangelistas e nos Doutores da Igreja, é extremamente rico ao nível dos pormenores, nomeadamente pelo tipo de encadernações, como o caso da encadernação envelope (figuras 14 e 15), assim como pelas suas cores (figuras 8 e 10), ou pelos detalhes, (figuras 12, 13 e 25).

Tal como nos estudos comparativos anteriores, o livro é alvo de um tratamento muito cuidadoso, sendo possível identificar iluminuras, como na obra de Francisco Henriques, onde se encontra representado o Calvário (figura 17), ou nas *Meditações de S. Jerónimo*, onde se encontra a representação da Ascensão de Cristo (figuras 26 e 27). Neste elenco também se destacam algumas cercaduras, sejam elas estilizadas (figura 25) ou elaboradas (figura 26), e iniciais (figuras 7, 19, 20, 22 e 24). Em relação ao texto, verificamos que existem nove representações de texto a negro, três a negro e vermelho, e quatro cujo texto não é visível ou mesmo inexistente.

Nesta análise comparativa, é possível verificar que o livro está pousado directamente sobre a estante (figuras 8, 9, 10, 12, 17, 19, 20, 21 e 26), no caso dos evangelistas nos atributos (figuras 1-6, 11), ou directamente numa superfície sem o cendal, excepto na *Missa de S. Gregório* de Gregório Lopes (figura 21), e no *S. Jerónimo em oração* do Mestre da Lourinhã (figura 22). Em alguns casos, o livro é segurado com as mãos, mas também sem a protecção do cendal (figuras 23 e 24), pousado nos joelhos (figuras 14 e 16), e no caso de S. Jerónimo, pousado no chapéu cardinalíceo (figura 25).

5.2.6 O livro nos Santos e Santas

QUADRO 6 - SANTOS E SANTAS										
Autor	Categoria	Título	Local	Data	Capitular	Iluminação	Encadernação	Texto	Outros livros	Obs.
Mestre do Retábulo de Santa Auta	Pintura	<i>Partida das relíquias de Santa Auta de Colónia</i>	MNAA	c.1520-1525	Duas iniciais vermelhas não identificadas		Não é visível	tentativa de texto em duas colunas		Cendal castanho esverdeado a proteger a encadernação
Mestre do Retábulo de Santa Auta	Pintura	<i>Chegada das relíquias de Santa Auta à Igreja da Madre de Deus</i>	MNAA	c.1520-1526	Duas iniciais vermelhas: «Q» e «D»		Couro	texto a negro e vermelho		
Mestre da Lourinhã	Pintura	<i>Santo António</i>	Santuário do Cabo Espiche	1º quartel do século XVI	Uma inicial sem letra identificada		Vermelha	Linhas negras		
Gregório Lopes	Pintura	<i>Santo António</i>	MNAA	c.1513-1550			Negro	Não visível		
Frei Carlos	Pintura	<i>Santo António e o Menino</i>	MNAA	c.1520-1530			Negro	tentativa de texto a negro e vermelho	Mais oito livros: sete fechados (três couro e três a negro) e um semiaberto (couro)	
Diogo de Contreiras	Pintura	<i>São Jerónimo, Santo António e São Dinis</i>	ME	1546			Couro	Tentativa de texto		
Vicente Gil e Manuel Vicente	Pintura	<i>Santa Catarina de Alexandria</i>	MNMC	c.1501-1525			Não é visível	Não é visível		Cendal rosáceo a proteger a encadernação
Oficina de Lisboa	Pintura	<i>Santa Luzia, Santa Catarina, e Santa Bárbara</i>	Centro Cultural do Patriarca do de Lisboa	1º quartel do século XVI	Letra maiúscula «L» num fundo azul		Negro	Texto a caracteres góticos negros e vermelhos		

Círculo de Garcia Fernandes	Pintura	<i>Santa Catarina</i>	Museu Nacional do Azulejo	c.1522			Azul	Não é visível		
Mestre da Lourinhã	Pintura	<i>São João Baptista no deserto</i>	Museu da Santa Casa da Misericórdia da Lourinhã	c.1515	No fôlio da esquerda, letras «E» «F» e «C», e «E». No fôlio da direita, «F», «L» e «C»		Negro	Não é visível		
Gregório Lopes	Pintura	<i>S. João Baptista e São Jerónimo</i>	Centro de Apoio Social de Runa	c.1530			Encadernação em ataca, lombada a negro, e capa a couro			
Gregório Lopes	Pintura	<i>S. Bento e S. Ambrósio (?)</i>	Centro de Apoio Social de Runa	c.1531			Vermelha	Texto a negro em duas colunas	Um livro semiaberto com encadernação a negro	
Diogo de Contreiras	Pintura	<i>Pregação de São João Baptista</i>	MNAA	c. 1520-1554			Verde			
Gaspar Vaz	Pintura	<i>São Pedro apóstolo</i>	MGV	c.1535-1540			Negro	texto a negro e vermelho		
Gaspar Vaz	Pintura	<i>São Pedro</i>	MGV	c.1535-1541			Couro			
Oficina de Viseu	Pintura	<i>São Pedro</i>	MFTPJ	1ª metade do século XVI			Couro			
Vasco Fernandes	Pintura	<i>São Pedro</i>	MGV	c.1530	Letra maiúscula «I»		Vermelha	texto em caracteres góticos negros e vermelhos		
Mestre da Lourinhã	Pintura	<i>Pregação de Santiago</i>	MNAA	c.1520-1525			Azul acinzentado	Linhas negras	Mais um livro aberto	

Mestre da Lourinhã	Pintura	<i>Entrega da bandeira da «Ordem de S. Tiago» ao Mestre D. Pedro Fernandes</i>	MNAA	c.1520-1525			Não é visível	Sem texto		
Mestre da Lourinhã	Pintura	<i>Conversão de Hermógenes</i>	MNAA	c.1520-1525			Pergaminho (?)		Vários livros deitados ao fogo. Um livro fechado de encadernação negra na mão do Diabo.	
Mestre do Sardoal (Vicente e Gil?)	Pintura	<i>S. Vicente</i>	Museu de Beja	c.1516			Não é visível	Sem texto		Cendal branco a proteger a encadernação
Oficina do Espinheiro	Pintura	<i>São Vicente, São Martinho e São Sebastião</i>	MAS	c.1530			Encadernação em chapa de prata com decoração			Primeira vez que aparece esta encadernação



1



2



3



4



5



6



7

¹ Pormenor do livro, Mestre do Retábulo de Santa Auta, *Partida das relíquias de Santa Auta de Colónia*, c.1520-1525, Museu Nacional de Arte Antiga.

² Pormenor do livro, Mestre do Retábulo de Santa Auta, *Chegada das relíquias de Santa Auta à Igreja da Madre de Deus*, c.1520-1525, Museu Nacional de Arte Antiga.

³ Pormenor do livro, Mestre da Lourinhã, *Santo António*, 1º quartel do século XVI, Santuário Cabo Espichel.

⁴ Pormenor do livro, Gregório Lopes, *Santo António*, c.1513-1550, Museu Nacional de Arte Antiga.

⁵ Pormenor do livros na estante, Frei Carlos, *Santo António e o Menino*, c.1520-1530, Museu Nacional de Arte.

⁶ Pormenor do livros na prateleira, Frei Carlos, *Santo António e o Menino*, c.1520-1530, Museu Nacional de Arte Antiga.

⁷ Pormenor do livro, Diogo de Contreiras, *São Jerónimo, Santo António e São Dinis*, 1546, Museu de Évora.



8



9



10



11



12



13

⁸ Pormenor do livro, Vicente Gil e Manuel Vicente, *Santa Catarina de Alexandria*, c.1501-1525, Museu Nacional Machado de Castro.

⁹ Pormenor do livro, Oficina de Lisboa, *Santa Luzia, Santa Catarina, e Santa Bárbara*, 1º quartel do século XVI, Centro Cultural do Patriarcado de Lisboa.

¹⁰ Pormenor do livro, Círculo de Garcia Fernandes, *Santa Catarina*, c. 1522, Museu Nacional do Azulejo.

¹¹ Pormenor do livro, Mestre da Lourinhã, *São João Baptista no deserto*, c. 1515, Museu da Santa Casa da Misericórdia da Lourinhã.

¹² Pormenor do livro, Gregório Lopes, *S. João Baptista e São Jerónimo*, c. 1530, Centro de Apoio Social de Runa.

¹³ Pormenor do livro, Diogo de Contreiras, *Pregação de São João Baptista*, c. 1520-1554, Museu Nacional de Arte Antiga



14



15



16



17



18



19

¹⁴ Pormenor do livro, Gaspar Vaz, *São Pedro apóstolo*, c. 1535-1540, Museu Grão Vasco.

¹⁵ Pormenor do livro, Gaspar Vaz, *São Pedro*, c. 1535-1540, Museu Grão Vasco.

¹⁶ Pormenor do livro, Oficina de Viseu, *São Pedro*, 1ª metade do século XVI, Museu Francisco Tavares Proença Júnior.

¹⁷ Pormenor do livro, Vasco Fernandes, *São Pedro*, c.1530, Museu Grão Vasco.

¹⁸ Pormenor do livro, Mestre da Lourinhã, *Pregação de Santiago*, c.1520-1525, Museu Nacional de Arte Antiga.

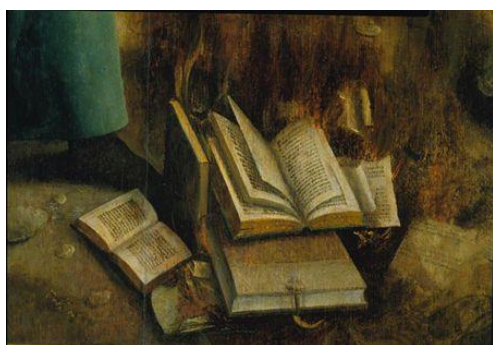
¹⁹ Pormenor do livro, Mestre da Lourinhã, *Pregação de Santiago*, c.1520-1525, Museu Nacional de Arte Antiga.



20



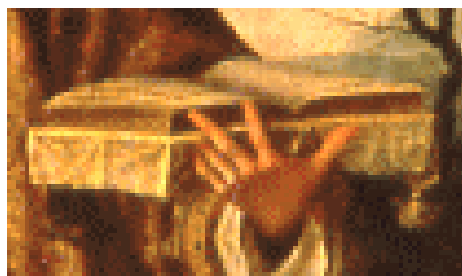
21



22



23



24



25

²⁰ Mestre da Lourinhã, *Entrega da bandeira da «Ordem de S. Tiago» ao Mestre D. Pedro Fernandes* e pormenor do livro, c.1520-1525, Museu Nacional de Arte Antiga.

²¹ Pormenor do livro Mestre da Lourinhã, *Entrega da bandeira da «Ordem de S. Tiago» ao Mestre D. Pedro Fernandes*, c.1520-1525, Museu Nacional de Arte Antiga.

²² Pormenor dos livros na fogueira, Mestre da Lourinhã, *Conversão de Hermógenes*, c.1520-1525, Museu Nacional de Arte Antiga.

²³ Pormenor dos livros, Mestre da Lourinhã, *Conversão de Hermógenes*, c.1520-1525, Museu Nacional de Arte Antiga.

²⁴ Pormenor do livro, Mestre do Sardoal (Vicente Gil?), *S. Vicente*, c.1516, Museu de Beja.

²⁵ Pormenor do livro, Oficina do Espinheiro, *São Vicente, São Martinho e São Sebastião*, c.1530, Museu Alberto Sampaio.

Neste último estudo comparativo dedicado aos Santos e Santas, verificamos que apenas na obra de Frei Carlos, o livro é representado num ambiente *scriptorium* (figuras 5 e 6), e na obra do Mestre da Lourinhã e do Mestre do Sardoal, o livro encontra-se apoiado nos suportes de livros (figuras 20 e 24). Todos os outros livros estão nas mãos das figuras representadas, excepto na Conversão de Hermógenes, onde alguns livros são deitados ao fogo (figura 22).

Nas obras apresentadas verifica-se a presença do cendal em três obras (figuras 1, 8 e 24), sendo duas delas em representações de Santas. Em relação à encadernação, observam-se cinco encadernações negras, quatro de couro, três vermelhas, duas azuis, uma verde, uma em pergaminho, uma em ataca, e quatro não são visíveis. Contudo, é neste conjunto que aparece a única encadernação em chapa de prata de todo o nosso elenco de imagens.

Em relação à representação de texto, observa-se uma predominância do texto a negro e vermelho, sendo que, em seis obras também se encontram iniciais (figuras 1-3, 9, 11, 17). Todavia, neste estudo comparativo não encontramos nenhuma iluminura nos livros.

Conclusão

No início desta nossa pesquisa, que teve como objectivo analisar a representação do livro na pintura portuguesa do Renascimento, e as tipologias assumidas por essa representação, propusemos utilizar o *Método Iconográfico e Iconológico* como processo fundamental na análise das pinturas que seríamos. Reunimos, para tal efeito, um vasto conjunto de obras de pintura, que nos permitiu verificar o desenvolvimento da presença de livros em temas marianos como a *Anunciação*, *O Menino entre os Doutores* e o *Pentecostes*, e em representações hagiológicas de *Evangelistas*, e outros *Santos*, entre outros temas representados na pintura portuguesa.

Este nosso estudo, prolongou-se inevitavelmente por cerca de três anos de investigação, dada a complexidade da problemática envolvida, e traduziu-se numa compilação de 200 páginas. Pensamos ter conseguido atingir os nossos objectivos, embora conscientes de que o trabalho está incompleto, como adiante demonstraremos.

Num total de 84 obras submetidas à análise, devemos destacar que a representação do livro reflecte os gostos da época, relacionam-se com a obra manuscrita e impressa, tal como apresentamos na análise de algumas obras, demonstra a arrumação e o manuseamento do livro, e caracteriza livros que se encontram perdidos, como o livro de encadernação em chapa de prata representada pela Oficina do Espinheiro (figura 227, p.200).

Contudo, importa salientar que por razões várias algumas obras não foram trabalhadas, como por exemplo a *Profissão de Santa Clara* (1515), do antigo políptico do convento da Madre de Deus de Xabregas, e *São Tomás de Aquino* (c.1525-1540), atribuído a Cristóvão de Figueiredo, e proveniente do Mosteiro da Batalha, ambas no Museu Nacional de Arte Antiga e com interessante representação de livros.

Das obras analisadas, encontram-se diversas formas de representação do livro: deparamo-nos com livros abertos, semiabertos e fechados, sendo que em cada uma das representações se verificam inúmeras características, desde a cor da encadernação, ao formato dos fechos, até ao conteúdo do livro onde se descobrem iluminuras e iniciais, muitas delas identificadas neste estudo, cercaduras, e até mesmo o tipo de letra. É de salientar que a grande maioria dos livros apresentados abertos são representados com escrita preta e vermelha, característica da primeira fase da tipografia.

A pintura retrata, igualmente, os cuidados com o livro no seu acto de utilização, nomeadamente quando este se encontra nas mãos de uma personagem, ou sobre uma

almofada, verificando-se nesse caso a utilização do cendal com o intuito de proteger a encadernação, sendo que esta preocupação é mais visível, por norma, na representação de personagens femininas. Também se vislumbra, em algumas obras que foram analisadas, que a arrumação dos livros se mantém na maior parte das pinturas deitada e, em alguns casos, na vertical.

O livro, para além de ser um objecto de luxo, é também um elemento destinado ao uso e, de acordo com a personagem retratada na pintura, as suas características também se alteram. No caso de um Evangelista, ou de um Apóstolo, por exemplo, esse uso reflecte o atributo iconográfico e a força simbólica decorrente da sua presença.

Com o avançar das pesquisas, conseguimos explicar os elementos simbólicos mais importantes relativamente ao tema do livro, assim como possibilitamos uma visão global sobre a iconografia do livro, ao longo de um determinado período, e nos mais variados temas.

Apesar de o livro ser um objecto amplamente utilizado na pintura de retrato europeia, verificamos que em Portugal os monarcas elegem outros objectos raros, como o leque ou as luvas. Noutros casos, como em *Pentecostes*, e *Meninos entre os Doutores*, os óculos, ou o tinteiro ou, ainda, o estojo, são elementos de representação complementares. Uma outra característica que achámos interessante destacar, foi o facto de o livro ser um atributo essencial de autor, que remonta ao mundo greco-romano, onde os autores se faziam representar com uma tábua de escrita ou um rolo, e na pintura portuguesa entre 1500-1580, os autores não se representam com o seu livro. Ao contrário do que acontecia no resto da Europa, só a partir do século XVII é que esta realidade chega a Portugal: vejam-se retratos de poetas e escritores, como Luís de Camões, na iconografia seiscentista. Uma das razões para que tal não suceda no século XVI, seja talvez a influência que a iconografia da época dos Habsburgo teve na pintura de retrato.

Em síntese, através deste ‘corpus’ analítico das pinturas portuguesas entre 1500-1580, conseguimos atingir bons resultados, embora cientes de que este trabalho não é conclusão, mas sim o início de um longo caminho ainda por percorrer.

Bibliografia

A IMAGEM do tempo: Livros manuscritos ocidentais. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

A Pintura Maneirista em Portugal: A Arte no tempo de Camões. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1995.

A TORRE do Tombo na viragem do século – Catálogo de exposição. Lisboa: ANTT, 2000, pp.29-33.

A TORRE e os seus tesouros. Lisboa: ANTT, 1990.

ALBERTO, Paulo Farmhouse - **Santos e Milagres na Idade Média em Portugal.** Lisboa; Centro de Estudos Clássicos - Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, vol. I, 2015, p.52.

ALBUQUERQUE, Martim de - **O Poder Político no Renascimento Português.** Lisboa: Instituto Superior de Ciências Sociais e Política Ultramarina, s.d.

ALMEIDA, Isabel Adelaide Penha Dinis de Lima - **Livros portugueses de cavalaria, do Renascimento ao Maneirismo.** Tese de Doutoramento apresentada à Universidade de Lisboa, 1998.

ALVES, Ana Maria – **Iconologia do poder real no período Manuelino: à procura de uma linguagem perdida.** Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985.

ALVES, Herculano – **Símbolos na Bíblia.** Fátima: Difusora Bíblica, 2001.

ANSELMO, António Joaquim – **Bibliografia das obras impressas em Portugal no século XVI.** Lisboa: Biblioteca Nacional, 1926.

ANSELMO, Artur – **Aspectos do mercado livreiro em Portugal nos séculos XVI e XVII.** Revista Portuguesa de História do Livro e da Edição. Lisboa: Edições Távola Redonda. ISSN 8074-133. Ano I, n.º2 (1997).

_____ – **Camões e a Cultura Portuguesa.** Viana do Castelo, 1980.

_____ – **Estudos de História do Livro.** Lisboa: Guimarães Editores, 1997.

_____ – **História da Edição em Portugal: das origens até 1536.** Porto: Leilão & irmão Editores, 1991.

_____ – **Origens da Imprensa em Portugal.** Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1981.

APONTAMENTOS sobre o manuelino no distrito de Lisboa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990.

ARANHA, Brito – **A imprensa em Portugal nos séculos XV e XVI: As ordenações de D. Manuel**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1898.

BARROCAS, António José de Brito Costa - «Do silêncio dos corpos à eloquência das almas. Pose e retrato na pintura portuguesa do século XVI», in **Arte Teoria**. Revista do Mestrado em Teorias da Arte, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, nº8, 2006.

BATORÉO, Manuel – **Moda, Modelo, Molde. A gravura na pintura portuguesa do Renascimento (c.1500-1540)**. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2005

_____ – **Pintura portuguesa do Renascimento: O Mestre da Lourinhã**. Lisboa: Caleidoscópio, 2004.

BEIGBEDER, Olivier – **La Symbolique**. Paris: Imprimerie des Preses Univesitaire de France, 1981, 127p.

BÉLEM, Frei Jerónimo de, **Chronica Serafica da Sancta Provincia dos Algarves da Regular Observancia de nosso Serafico Padre S. Francisco**, III, Lisboa, Mosteiro de S. Vicente de Fora.

BIALOSTOCKI, Jan – «Iconography and Iconology», in **Encyclopedia of World Art**, Nova Iorque, v.7, 1967.

BIZARRO, A.H. – **Símbolos e Simbolismo**. S.l., 1964.

BODSON, Gérard – **As profecias do Apocalipse: Os Segredos Revelados do Último Livro da Bíblia**. Lisboa: Pergaminho, 1999.

BORDIN, Jane Mary Ayres, «**Tota Pulchra**»: **Doutrina, Culto e Iconografia da Imaculada Conceição na Arte Luso-Brasileira**. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Volume I, 2002.

BORGES MACEDO, Jorge – **“Os Lusíadas” e a História**. Lisboa: Editorial Verbo, 1979.

BOURDIEU, Pierra – *O poder simbólico*. Lisboa: DIFEL, 1994.

BUESCU, Ana Isabel – **Imagens do príncipe: Discurso normativo e representação (1525-1549)**: Lisboa, Edições Cosmos, 1996.

_____ – **Na corte dos reis de Portugal: saberes, ritos e memórias**. Lisboa: Edições Colibri, 2011.

CAETANO, Joaquim Oliveira (org.) – **Gravura e Conhecimento do Mundo: o livro impresso ilustrado nas colecções na BN**. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1998.

_____ – **Garcia Fernandes: Um pintor do Renascimento Eleitor da Misericórdia de Lisboa.** Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1998.

CANTERA, Maria José Redondo; SERRÃO, Vítor – **O Largo tempo do Renascimento: arte, propaganda e poder.** Lisboa: Caleidoscópio, 2008.

CANTÓ RUBIO, Juan – **Iconografia cristiana: guía básica para estudantes.** Madrid: Istmo, 1998.

CARDIM, Pedro – «A corte régia e o alargamento da esfera privada», in **História da Vida Privada em Portugal: A Idade Moderna.** Lisboa: Círculo de Leitores e Temas e Debates. II Volume, 2011.

_____ – **Livros, literatura e homens de letras no tempo de João de Barros.** Oceanos. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses. N.º 27 (Jul.-Set. 1996).

CARVALHO, José Alberto Seabra - «O gosto flamengo e retábulo peninsular», in **Primitivos Portugueses (1450-1580). O Século de Nuno Gonçalves.** Lisboa: Athena, 2011.

_____ – «Santa Auta. Um retábulo que já não o é o que nunca foi», in **Casa Perfeitíssima: 500 anos da Fundação do Mosteiro da Madre de Deus 1509-2009.** Lisboa: Museu Nacional do Azulejo, 2009.

_____ – **Gregório Lopes.** Lisboa: Edições Inapa, 2004.

CASIMIRO, Luís Alberto Esteves dos Santos - **A Anunciação do Senhor na pintura quinhentista portuguesa (1500-1550) análise geométrica, iconográfica e significado iconológico.** Tese de Doutoramento apresentada à Universidade do Porto, 2004.

_____ – «Pintura e Escultura do Renascimento no Norte de Portugal» in **Revista da Faculdade de Letras Ciências e Técnicas do Património.** Porto, 2006-2007, I Série, vol. V-VI.

CATÁLOGO de incunábulos. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1988.

CATÁLOGO de manuscritos. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1978 .

CEPEDA, Isabel Vilares – **Livros de coro iluminados: exemplares do século XVI na Biblioteca Nacional de Portugal.** S.l: s.n, 2012.

_____ – **Inventário de códices iluminados até 1500.** Lisboa: Instituto da Biblioteca e do Livro, vol.1, 1994.

CHARTIER, Roger (Coord.) - **As Utilizações do Objecto Impresso**. Lisboa: Difel, 1998.

CIRLOT, Juan-Eduardo – **Diccionario de Simbolos**. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

CIRURGIÃO, António, «A relação entre as letras portuguesas e a pintura nos séculos XVI e XVII», in **Separata do Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa**. Lisboa, III Série, n.º88, 1.ºtomo, 1987.

CORREIA, Inês – «A imagem como instrumento de identidade – A figuração de São Jerónimo no manuscrito *Bíblico ANTT, Lorrão 45. Medievalista*» [Em linha]. N.º 11 (Janeiro – Junho 2012). [Consultado 12.11.2013]. Disponível em <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/medievalista11/correia1109.html>. ISSN 1646-740X.

_____ – «A representação do livro nos códices medievais: alterações materiais em ambiente monástico», in **As Bibliotecas e o Livro em Instituições Eclesiásticas: Actas do II e III encontro nacional**. Moscavide: Secretariado Nacional dos Bens Culturais da Igreja, 2013.

CORREIA, Virgílio – **Artistas de Lamego**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1993.

_____ – **Pintores portugueses dos séculos XV e XVI**. Coimbra: s.n, 1928.

_____ – **Vasco Fernandes: mestre do retábulo da Sé de Lamego**. Coimbra: Universidade, 1992.

COSTA, Madalena Cardoso da – **Evangelhos Apócrifos**. Lisboa: Editorial Estampa, 2005.

CURTO, Diogo Ramada – «A literatura e o império: entre o espírito cavaleiroso, as trocas da corte e o humanismo cívico» in **História da expansão portuguesa**.). Lisboa: Círculo de Leitores, Vol. I – A formação do império (1415-1570), 1998.

_____ – «Ritos e Cerimónias da monarquia em Portugal (sécs. XV a XVI)» in **A Memória da Nação**. Lisboa: FCG, 1987.

_____ – **Bibliografia da História do Livro em Portugal: séculos XV a XIX**. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2013.

DELUMEAU, J. – **A Civilização do Renascimento**. Editorial Estampa: Lisboa, 2008.

DESLANDES, Venâncio – **Documentos para a história da tipografia portuguesa nos séculos XVI e XVII**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1888.

DESTERRO, Maria Teresa Ribeiro Pereira - **Francisco de Campos (c.1515-1580) e a Bella Maniera, entre a Flandres, Espanha e Portugal** Tese de Doutoramento apresentada à Universidade de Lisboa, 2008.

DESWARTE, Sylvie – **Les enluminures de la Leitura Nova, 1504-1552: Étude sur la cultura artistique au Portugal au temps de l’humanisme**. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1977.

DIAS, João José Alves – **Ordenações Manuelinas 500 anos depois: os dois primeiros sistemas (1512-1519)**. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2012.

DIAS, Pedro – **Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento**. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1992

DIAS, Pedro, «Fons Vitae da Misericórdia do Porto» in **Tesouros da Misericórdia do Porto**. Porto: C.N.C.D.P., 1995.

DIAS, Pedro, «O Mecenato do Bispo Quinhentista D. Pedro da Costa em Espanha e Portugal» in **As Relações Artísticas entre Portugal e Espanha na Época dos Descobrimentos**. Coimbra, 1987, pp.469-490.

DODERER, Gerhard, et al., *ARTE e música: Iconografia musical na pintura do séc. XV ao XX*, Lisboa, Instituto Português de Museus, 1999, p. 55.

DUARTE, Sónia Maria da Silva, **O contributo da iconografia musical na pintura quinhentista portuguesa, luso-flamenga e flamenga em Portugal, para o reconhecimento das práticas musicais da época: fontes e modelos utilizados nas oficinas de pintura**. Tese de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2012.

ELIADE, Mircea – **Imagens e Símbolos**. Lisboa: Arcádia, 1979.

ESPANCA, Túlio – **Inventário artístico de Portugal: Distrito de Évora**. Lisboa, 1978.

ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco – **Tratado de Iconografia**. Madrid: ISTMO, 1990.

FARMER, David Hugh – **The Oxford Dictionary of Saints**. Clarendon Press: Oxford, 1978.

FEBVRE, Lucien; MARTIN, Henri-Jean – **O aparecimento do livro**. Fundação Calouste Gulbenkian: Lisboa, 2000.

FERNANDES, Valentim – **Auto dos Apóstolos**. Lisboa, 1505

FERRÃO Bernardo - **Mobiliário português: Dos primórdios ao Maneirismo**. Porto: Lello & Irmão, vol. II, 1990, p. 356.

FLOR, Pedro - **A Arte do retrato em Portugal nos século XV e XVI**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

FRANÇA, José-Augusto – **O Retrato na Arte Portuguesa**. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

FRUTIGER, Adrian – **Signos, símbolos, marcas, señales: elementos, morfologia, representació, significación**. Barcelona: Ediciones Gustavo Gili, 1995.

GALLEGO, Julian - **El cuadro dentro del cuadro**. Madrid: Cátedra, Ensayos arte, 1984.

GÓIS, Damião - **Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel (conforme a edição de 1566)**. Coimbra, 1949, IV, cap.84.

GOMBRICH, E.H. – **Symbolic Images Studies in the art of Renaissance**. London: Phaidon, 1972.

GONÇALVES, A. Nogueira – **Inventário artístico de Portugal: Distrito de Aveiro**. Lisboa, 1959.

GONÇALVES, Flávio – **Breve ensaio sobre a iconografia da pintura em Portugal**. Lisboa: Revista Belas Artes, 2.^a Série, n.º27, 1972.

_____ - **O Retábulo de Santiago**. Lisboa: Artis, 1963-

GONÇALVES, Flávio - **História da Arte. Iconografia e crítica**. [S.l.]: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990.

GUEDES, Fernando - **A Confraria de Santa Catarina do Monte Sinai da corporação dos livreiros: subsídios para a sua história**. Lisboa: Associação Portuguesa de Editores e Livreiros, 2003.

_____ - **Os livreiros em Portugal e as suas associações desde do século XV até aos nossos dias**. Lisboa: Editorial Verbo, 1993.

HOLANDA, Francisco - **Da Pintura Antiga**. Lisboa, Livros Horizonte, 1984.

_____ - **Diálogos de Roma**. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1955.

_____ - **Do tirar polo natural**. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

JOHNS, Adrian – **The Nature of the book**. The University of Chicago Press: Chicago and London, 1998.

JORDAN, Annemarie, **Retrato de corte em Portugal: O legado de António Moro (1552-1572)**. Lisboa: Quetzal Editores, 1994.

KEIL, Luís – **Inventário artístico de Portugal: Distrito de Portalegre**. Lisboa, 1943.

LEITE, Ana Cristina; FERREIRA, Paulo – «Para uma leitura simbólica manuelina» in **Prelo**. Lisboa, n.º5 (Out./Dez.), 1984.

LIMA, Durval Pires de - **Os primeiros livros e livreiros de Lisboa**. Lisboa: Publicações culturais da Câmara Municipal de Lisboa, 1943.

LISBOA, João Luís Lisboa; MIRANDA, Tiago C. P. dos Reis – «A cultura escrita nos espaços privados» in **História da Vida Privada em Portugal: A Idade Moderna**. Lisboa: Círculo de Leitores e Temas e Debates. II Volume, 2011.

LOPES, Marília dos Santos – **Coisas maravilhosas e até agora nunca vistas: para uma iconografia dos Descobrimentos**. Lisboa: Queztal Editores, 1998.

MACEDO, Francisco de – **A Iluminura nos Descobrimentos**. Porto/Lisboa: Editora Figueirinhas, 1990.

MARKL, Dagoberto – **Livro de Horas D. Manuel**. Lisboa Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.

_____ - «A Pintura num período de transição», in **História da Arte em Portugal – Renascimento**. Lisboa: Publicações Alfa, 1986.

MARQUES, Ana Luísa – **Artes do Livro em Portugal: o seu Renascimento no Século XVIII**. Lisboa: Universidade de Lisboa Faculdade de Belas Artes, 2004, vol. I. 207p. Dissertação de Mestrado em Teorias da Arte.

MARQUILHAS, Rita – **Produção, circulação e consumo de livros em Portugal no século XVII: as actividades de impressão, comércio e leitura de livros documentadas nas fontes inquisitoriais**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000.

MARTINS, José Pina - **Notas sobre o Livro Português e a sua Iconografia (séc. XII-XX)**, in *Cultura Portuguesa*, Lisboa, 1974.

MARTINS, José Pina – **Para a História da cultura portuguesa do renascimento: A Iconografia do livro impresso em Portugal no tempo de Dürer**. Volume V. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.

MARTINS, José V. de Pina – **O Livro português no reinado de D. Manuel I**. Lisboa: s.l, 1970.

MATOS, Luís – «O ensino na corte durante a dinastia de Avis» in **O Humanismo Português (1500-1600)**. Lisboa: Academia das Ciências, 1988.

MATOS, Luís – **Sentenças para ensinaça e doutrina do príncipe D. Sebastião: fac-símile do manuscrito inédito da casa cadaval**. Lisboa: Banco Pinto & Sotto Mayor, s.d.

MATOS, Manuel Cadafaz de - «Criatividade e fenómeno na iconografia do livro no Portugal transoceânico e na Itália do Renascimento entre os anos de 1480 e 1540», in **Revista Portuguesa de História do Livro e da Edição**. Lisboa: Edições Távola Redonda. Ano XIV, vol.º27 (2011).

_____ - «Ideologia e práticas de representação antonianas na cultura ocidental do Renascimento. A imagem de Santo António na iconografia e na história do livro quinhentista. Lisboa: Edições Távola Redonda. Ano XIV, vol.º27 (2011).

MCMURTIE, Douglas C. – **O Livro: impressão e fabrico**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997, pp.95 e 96.

MNAA - **No Tempo das Feitorias: A Arte Portuguesa na época dos Descobrimentos**. Lisboa: Museu Nacional Calouste Gulbenkian, 1992.

MORALES Y MARIN, Jose Luis – **Diccionario de Iconologia y Simbologia**. Madrid: Taurus, 1984..

NASCIMENTO, Aires – **Ler contra o tempo (recolhas de estudos em Horas de Vésperas)**. Lisboa: Cento de Estudos Clássicos/ Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, vol. 1, 2012.

_____ - **Ler contra o tempo (recolhas de estudos em Horas de Vésperas)**. Lisboa: Cento de Estudos Clássicos/ Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, vol. 2, 2012.

NASCIMENTO, Aires, «La couleur et l'image dans la couverture des reliures médiévales: quelques données des sources portugaises», in **La reliure medieval**, 2008.

O SENTIDO das Imagens: Escultura e Arte em Portugal [1300-1500]. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2000-2003.

OLIVEIRA MARQUES, A.H de - «A Cultura» in **A Sociedade Medieval Portuguesa**. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1974.

_____ – «Humanismo, Renascimento e Reforma» in **História de Portugal: Desde os tempos mais antigos até ao governo do Sr. Marcelo Caetano**. Lisboa: Edições Ágora, 1973.

PACHECO, José – **A Divina arte negra e o livro português séculos XV e XVI**. Veja: Lisboa, s.d.

PAIS, Alexandre (colab.) - **Casa Perfeitíssima: 500 anos da Fundação do Mosteiro da Madre de Deus 1509-2009**. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo, 2009.

PANOFKY, Erwin – **Estudos de Iconologia**. Lisboa: Editorial Estampa, 1982.

PANOFISKY, Erwin – **O Significado nas Artes Visuais**. Lisboa, Editorial Presença, 1989.

PEIXEIRO, Horácio Augusto – **Missais iluminados dos séculos XIV e XV: contribuição para o estudo da iluminura em Portugal**. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa Faculdade de Ciências Sociais e Humanas Departamento de História de Arte, 1986, vol. I. 572p. Dissertação de Mestrado em História da Arte. (BNP)

_____ – «Retrato de D. Manuel na iluminura», in **Revista de História da Arte**. Lisboa: FCSH, n.º5, 2008.

PEIXOTO, Jorge – **História do livro impresso em Portugal**. Coimbra: Atlântida Editora. Anos X-XII, N.ºs 37-48 (1967).

PESTANA, Maria Isabel – **Das coisas visíveis às invisíveis. Contributos para o estudo da pintura maneirista na ilha da Madeira**. Tese de doutoramento defendida à Universidade da Madeira, 2004.

PORFÍRIO, José Luís – **O Santo menino Jesus, Santo António Arte e História**. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1995.

PORTAL, Frédéric - **La symbolique des couleurs**. Pardès: 2003.

PROENÇA, Cristina (trad.) – **O Evangelho segundo Tomé**. Lisboa, Editorial Estampa, 1992.

RAMALHO, Américo da Costa - **A introdução do Humanismo em Portugal**. Coimbra: Humanitas, v.23-24 (1972).

RAMALHO, Américo da Costa – **Estudos sobre a época do Renascimento**. Coimbra: Instituto de Alta Cultura, 1969, ver p.93

RAMALHO, Américo da Costa – **Estudos sobre o século XVI**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.

RÉAU, Louis - **Iconografia del arte Cristiano. Iconografia de la Biblia-Nuevo Testamento**, Tomo 1, vol. 2, p. 301.

RODRIGUES, Dalila – **A pintura num século de excepção**. Vila Nova de Gaia: Fubu, 6.ºV, 2009.

RODRIGUES, Dalila - «A pintura no período manuelino», in PEREIRA, Paulo, (dir), **História da Arte Portuguesa**. Lisboa: Temas e Debates, 1995.

ROIG, Juan Fernando – **Iconografia de los Santos**. Barcelona: Ed. Omega, 1950.

SÁ, Artur Moreira de – **Índices dos livros proibidos em Portugal no século XVI: Apresentação, estudo introdutório e reprodução fac-similada dos índices**. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1983.

SANTOS, Luís Reis dos – **Santo António na Pintura Portuguesa do Século XVI**. Lisboa: Editora Ática, 1945.

SANTOS, Maria Helena Carvalho dos – **O retrato do livro**. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Estudos do Século XVIII, 2000.

SANTOS, Reynaldo dos – **Les principaux manuscrits a peintures conserve en Portugal**. Paris: Bulletin de la Société Française de Reproductions de Manuscrits a Peintures, 1932.

_____ – **Faiança portuguesa dos séculos XVI e XVII**. Lisboa: Editorial Notícias/ Empresa Nacional de Publicidade, 1970, vol. III, p. 13.

SARAIVA, António José - **História da Cultura em Portugal: Renascimento e Contra-Reforma**. Lisboa: Grávida, vol.1, 2000.

SEIXAS, Margarida Faria Ribeiro da Cunha de Castro – **A Encadernação Manuelina a consagração de uma arte: estudos das suas características e evolução, em bibliotecas públicas portuguesas**. Salamanca: Universidade de Salamanca Facultad de Traducción y documentación departamento de biblioteconomia y documeenteción, Tese de Doutoramento, 2011.

SEQUEIRA, Gustavo de Matos – **Inventário artístico de Portugal: Distrito de Leiria**. Lisboa, 1955.

_____ – **Inventário artístico de Portugal: Distrito de Santarém**. Lisboa, 1949.

SERRÃO, Vítor – **Estudos de pintura maneirista e Barroca**. Lisboa: Caminho, 1989, 416p.

_____ – **Maneirismo e o estatuto social dos pintores**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.

_____ – **O Mestre da Lourinhã e a Pintura da ‘Escola de Lisboa’ no dealbar do Renascimento (c.1500-1530)**. Comunicação ao simpósio Arte e Sociedade na época manuelina (1490-1530), setúbal, 1-4 de novembro de 1991.

_____ – «A pintura maneirista em Portugal: das brandas «maneiras» ao reforço da propaganda» in **História da Arte Portuguesa**. Lisboa: Círculo de Leitores, volume II, 1995.

SERRÃO, Vítor; DIAS, Pedro – **A Pintura, a Iluminura e a Gravura nos primeiros tempos do século XVI in História da Arte em Portugal**. Lisboa: Vol. V, 1986.

SOUSA, Frei Luís - **Anais de D. João III**. Lisboa, 1988, Parte II, Livro I, Cap.IX, T.II.

SOUSA, Ivo Carneiro - «O poder visto por um caleidoscópio: representações culturais do príncipe e da sociedade portuguesa do Renascimento», in separata da **Revista de Línguas e Literaturas**, Porto, 1987.

_____ – **A Rainha D. Leonor (1458-1525): Poder, Misericórdia, Religiosidade e Espiritualidade no Portugal do Renascimento**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2002.

SUCHAUX, G. Duchet; PASTOUREAU, M. – **The Bible and de Saints: Flammarion Iconographic Guides**. Flammarion: Paris – New York, 1994.

SULLIVAN, Edward, «La Sagrada Forma», in *Baroque Painting in Madrid. The Contribution of Claudio Coello with a Catalogue Raisonné of his Works*, Columbia, 1986.

TAVARES, Maria José Ferro - **As Judiarias de Portugal**. Lisboa: CTT, 2004.

VANDEVIVERE, Ignace, «O mestra delirante de Guimarães», in **A colecção de pintura de Museu Alberto Sampaio séculos XVI-XVIII**. Lisboa: Instituto Português dos Museus, 1996.

VITERBO, Sousa – **A livraria real, especialmente no reinado de D. Manuel**. Lisboa: Academia Real das Ciências, 1901.